
ISSN0130-3031
Декоративное
Искусство СССР
8
1979

ЦК ВЛКСМ, МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РСФСР, СОЮЗ ХУДОЖНИКОВ РСФСР

РЕСПУБЛИКАНСКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ

# ВЫСТАВКА

# МЫ СТРОИМ



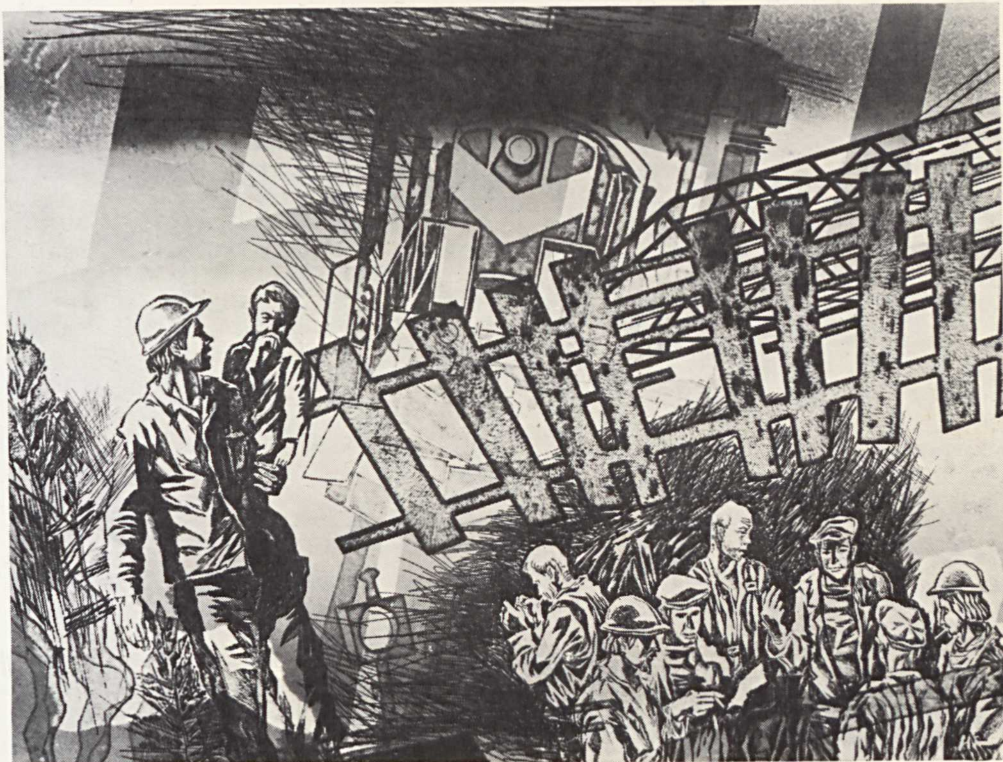
ВЫСТАВКА ОТКРЫТА
В ПОМЕЩЕНИИ ВЫСТАВОЧНОГО ЗАЛА
ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ
ИМЕНИ Ц.САМПИЛОВА
УЛ. КУЙБЫШЕВА, 29
С____ ДО____ ЧАС.
ВЫХОДНОЙ ДЕНЬ ____________

# БАМ

# «Мы строим БАМ»

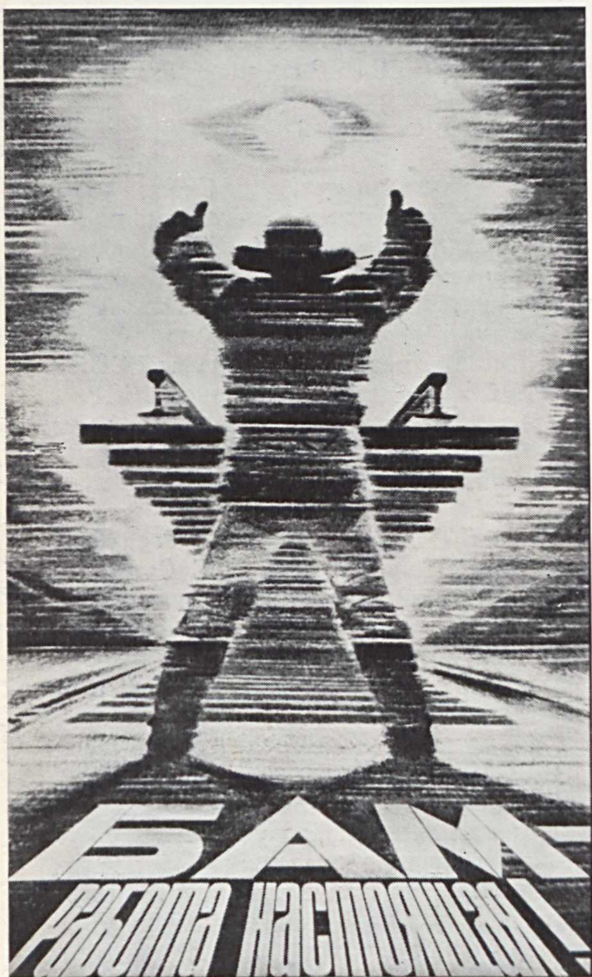


**Выставка и пленум Правления СХ РСФСР в Улан-Удэ**



*А. Гуриков*
«Разговор о дороге».
Из серии «Хроника таежных километров».
Офорт. Хабаровск

*А. Якушин*
Плакат. Москва



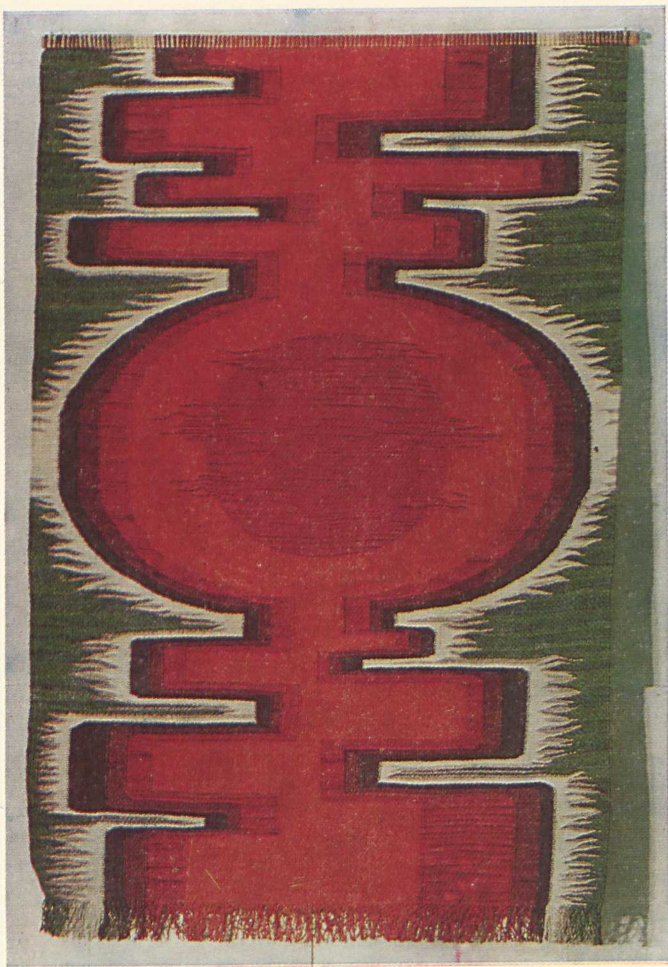

←
*Г. Шуршин*
Плакат республиканской художественной выставки

Сегодня внимание всей нашей страны приковано к грандиозным стройкам Сибири и Дальнего Востока. Экономическое и социальное развитие этих обширнейших регионов, создание здесь мощных индустриальных центров лежат в основе построения материально-технической базы коммунизма. Поездка товарища Л. И. Брежнева в районы Сибири и Дальнего Востока весной 1978 года, его встречи и беседы с трудящимися и партийно-хозяйственным активом особо подчеркнули значение развития этого огромного края для укрепления экономики Советского государства.

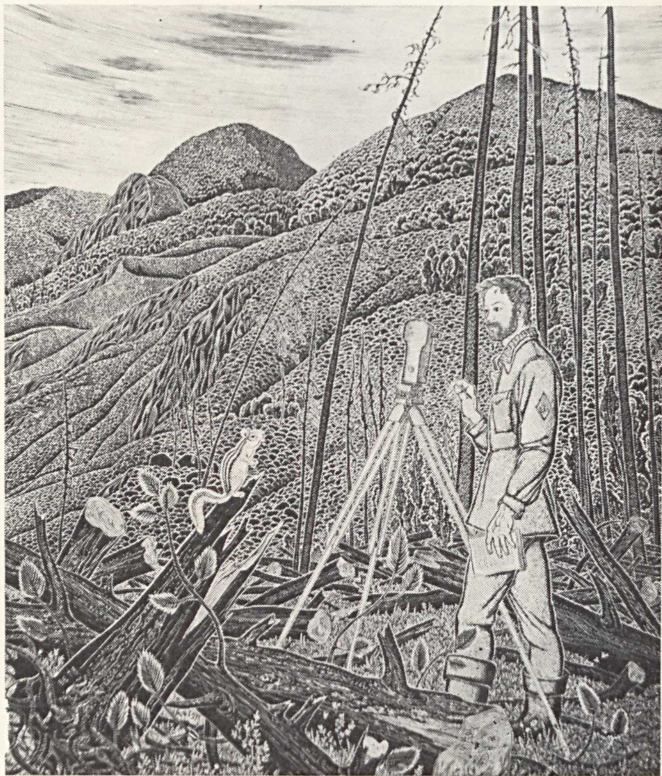
В реализации этих планов чрезвычайно велика роль Байкало-Амурской магистрали, строительство которой ведется ударными темпами. Эта стройка продолжает славные традиции трудового энтузиазма времен первых пятилеток, когда был заложен Комсомольск-на-Амуре, построен Турксиб, пущены первые домны Магнитки. Трудовыми подвигами современных строителей отмечает страна 50-летие первой пятилетки.

Но Сибирь и Дальний Восток — это не только районы современной промышленности и строительства, но и край передовой науки и культуры. Свой вклад в освоение Сибири вносят и художники, развивая традицию советского искусства быть в гуще народной жизни, на передовом фронте труда и борьбы. И сегодня они трудятся рядом с рабочими Сибири, строителями БАМа, энергетиками и гидротехниками, художники запечатлевают трудовые подвиги и духовную красоту советского человека, воспевают величие преобразуемой природы.

В Сибирь едут мастера со всей страны, активно работают и местные художественные кадры, особенно большую работу ведут творческие группы Союза художников РСФСР, например, такие, как «Энергетика Сибири» — на Саяно-Шушенской ГЭС, «Индустрия Сибири» — на металлургическом комбинате им. В. И. Ленина, «Хлеб Сибири» — в алтайском колхозе «Россия» и многие другие. Коллективами и индивидуально едут художники на строительные участки БАМа. Зарисовки и изобразительные репортажи, этюды и большие живописные полотна, эскизные замыслы и проекты будущих картин и скульптур привозят с собой художники — все это огромный вдохновенный художественный материал, который питает советское реалистическое искусство. Растущие города и промышленные предприятия Сибири, новые поселки и станции вдоль трассы БАМа тоже ждут участия художников. Формирование их архитектурно-



В. Емельянов
«Потревожили».
Из серии «На байкальской трассе».
Линогравюра. Ленинград







художественного облика, создание памятников и произведений монументальной живописи, развертывание временных форм агитационно-массового искусства, сложение среды всей жизнедеятельности человека — грандиозная и увлекательная задача, возникшая перед искусством наших дней.

Все эти огромной важности и ответственности дела, вставшие перед деятелями изобразительного искусства, побудили Союз художников РСФСР организовать специальную республиканскую выставку на тему «Мы строим БАМ» и посвятить очередной пленум Правления Союза художников РСФСР участию мастеров изобразительного искусства в развитии культуры Сибири и Дальнего Востока. Выставка и пленум состоялись в апреле в Улан-Удэ, столице Бурятской АССР. В работе пленума приняли участие ведущие художники Российской Федерации, многие мастера искусства из городов Сибири, Дальнего Востока и Севера, представители ЦК ВЛКСМ, Министерства культуры РСФСР, Академии художеств СССР, Союза художников СССР, деятели культуры и науки Советской Бурятии. Почетным гостем пленума был член бригады строителей БАМа бурятского участка монтажник Геннадий Титов.

*

Выставка «Мы строим БАМ», открывшаяся в Республиканском художественном музее имени Ц. С. Сампилова в Улан-Удэ, — одна из крупнейших экспозиций такого типа. На ней представлено свыше двух тысяч произведений живописи, графики, скульптуры, декоративно-прикладного искусства и народного творчества. Выставку открывает известная скульптурная группа О. Кирюхина «БАМ», которая установлена на улице, перед входом в музей. Приглашают на выставку и обращенные к горожанам, выставленные в больших витринах музея красочные плакаты, зовущие молодежь на стройки БАМа, призывающие к освоению богатств Сибири. Представленные на выставке живописные и графические произведения широко охватывают трудовую жизнь Сибири и Дальнего Востока, глубоко раскрывают образ нашего современника. Многие художники, побывавшие на БАМе и работавшие бок о бок с его строителями, запечатлели конкретные черты рабочих будней исторической стройки, взволнованно поведали о переживаемых трудностях, силе характера и энтузиазме современных первопроходцев по сибирской тайге. Эти произведения особенно заинтересовали зрителей. Что касается обобщающих исторических полотен и скульп-

*А. Шумилкин*
Моя Сибирь. Х., м. Томск

*В. Сливка*
Гобелен «Ритмы БАМа». Шерсть, ручное ткачество. Братск

*А. Степанова*
Декоративная композиция «Байкал». Цветное стекло, гутная техника. Москва

*М. Эрдынеев*
Вечер. Дерево. Улан-Удэ



*В. Навросъ*
Гобелен «Земля цветет». Хлопок, шерсть, сезаль, ручное ткачество. Томск

*П. Намсараев*
Жбан. Медь, ковка. Улан-Удэ





турных композиций — то эта работа еще впереди.
На выставке был и значительный раздел декоративно-прикладного искусства.
Среди экспонатов народного творчества наибольшее внимание привлекали традиционные предметы из меха, созданные мастерами северных районов Сибири, Камчатки, Хабаровского края. Бережное обращение с натуральным материалом, умение выявить его природную красоту и тактично подчеркнуть ее яркой вышивкой бисером привлекает в работах этих мастеров. Интересны были и ювелирные изделия из серебра бурятских мастеров, успешно возрождающих сейчас это традиционное ремесло в виде старинных национальных бытовых изделий и современных женских украшений.
В экспозиции широко были представлены гобелены, стекло, фарфор, керамика. В этих произведениях находят своеобразное и яркое выражение темы гражданского звучания — строительства, индустриализации, пафоса труда, красоты сибирской природы и ее фольклора.
Отрадно, что в декоративно-прикладном искусстве наряду с известными мастерами из Москвы и Ленинграда выступает новое поколение художников из разных городов Российской Федерации, например, А. Бабаев из Калинина — гобелен «Строители БАМа», В. Навросъ из Томска — гобелен «Земля цветет», Т. Тимина из Улан-Удэ — гобелен «Уянга», Н. Вдовкин из Хабаровска — композиция из металла «БАМ — стройка века», А. Иванов из Братска — композиция из керамики «Байкальские перевалы», А. Лодянов из Иркутска — украшения из нефрита и другие. Хорошо выступили и представители художественно-производственных коллективов Хайтинского и Владивостокского фарфоровых заводов — С. и В. Лозинские, Г. Добрынина, Т. Лимоненко, О. и А. Калюжные, Г. Шаповалов.
Их произведения говорят о том, что в Сибири растут кадры прикладников, хорошо владеющие декоративной палитрой разных материалов.

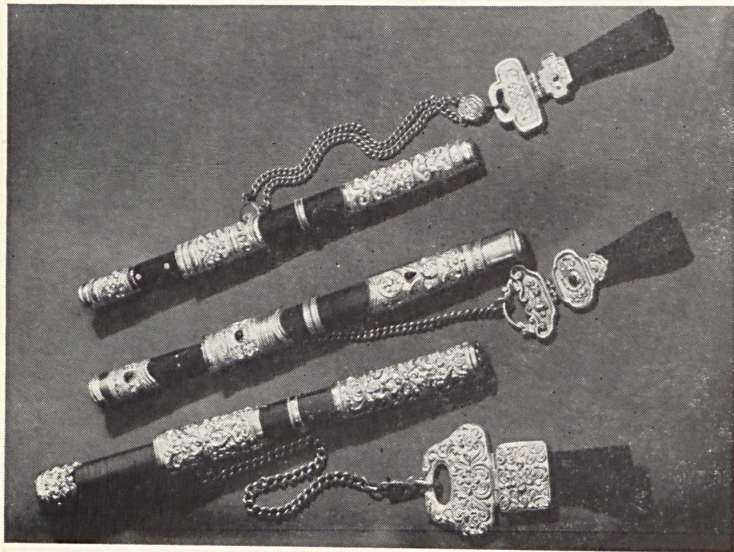
*

Состоявшийся в Улан-Удэ пленум Правления Союза художников РСФСР был посвящен широкому кругу вопросов, связанных с состоянием изобразительного искусства Сибири и Дальнего Востока и участием художников в дальнейшем развитии культуры этих районов. Председатель СХ РСФСР С. Ткачев в своем докладе рассказал, с каким огромным энтузиазмом едут художники на стройки и предприятия Сибири и Дальнего Востока, какие новые формы связи с жизнью

*Б. Жамбалов*
Набор национальных мужских украшений.
Серебро, чеканка. Улан-Удэ

*В. и С. Лозинские*
Сервиз «Соболиный край».
Фарфор. Иркутск

*В. Касаткин*
Декоративная ваза «БАМ».
Хрусталь. Гусь-Хрустальный







строителей, производственников и хлеборобов находит Союз художников для более глубокого постижения характера и внутреннего мира современного человека и создания более емкого и выразительного образа сегодняшних деяний тружеников Сибири. Были отмечены определенные успехи художников на местах, их активное участие в зональных выставках, укрепление союзов художников в крупнейших сибирских городах. Были поставлены дальнейшие задачи работы с молодежью, организации художественных училищ, развития монументального и оформительского искусства в районах Сибири.

Творческие поездки на стройки и предприятия Сибири, работу рядом со строителями Байкало-Амурской магистрали С. Ткачев назвал «школой жизни» для художников, «огромной мастерской», где идет процесс творческого познания современности, формирование гражданских позиций деятелей изобразительного искусства.

Значительное внимание на пленуме было уделено обсуждению развития монументального искусства в Сибири и на трассе БАМа. К решению задач монументального характера, установке памятников, оформлению общественных зданий и всех объектов городской среды предложено привлекать лучшие художественные силы Российской Федерации. Чрезвычайно важным является комплексный подход к монументальным работам, с учетом исторической архитектурной среды и местных традиций, с бережным отношением к природным богатствам края. Деятельность в этом направлении уже начата. В частности, создана специальная комиссия для разработки Генерального проекта монументально-декоративного оформления населенных пунктов БАМа. Ответственность и серьезность этой работы трудно переоценить. Вся страна ждет активного участия художников монументального и оформительского дела в формировании художественного облика исторической стройки — Байкало-Амурской магистрали, ее станций и поселков.

На пленуме прозвучала и забота о развитии народного творчества в Сибири и на Дальнем Востоке, в особенности о сохранении его в Бурятии, Якутии, Хабаровском крае, на Камчатке, где национальные мастера — буряты, якуты, чукчи, нанайцы, эвенки, тувинцы — создают неповторимые по своеобразию декоративные и бытовые изделия из меха, бисера, бересты, кости.

Было отмечено, что СХ РСФСР уделяет немалое внимание этим уникальным видам народного творчества, многие мастера приняты в члены Союза, их произведения экспонируются на зональных и республиканских выставках, подготавливаются специальные удостоверения, которые будут выданы всем мастерам народного творчества, что будет способствовать укреплению их авторитета на местах. Но по-прежнему остается нерешенным вопрос об ученичестве и подготовке молодых кадров в этой области прикладного искусства, так же как и организация труда надомников, столь важной формы бытования народного творчества на огромных просторах отдаленных областей Сибири и Севера.

*

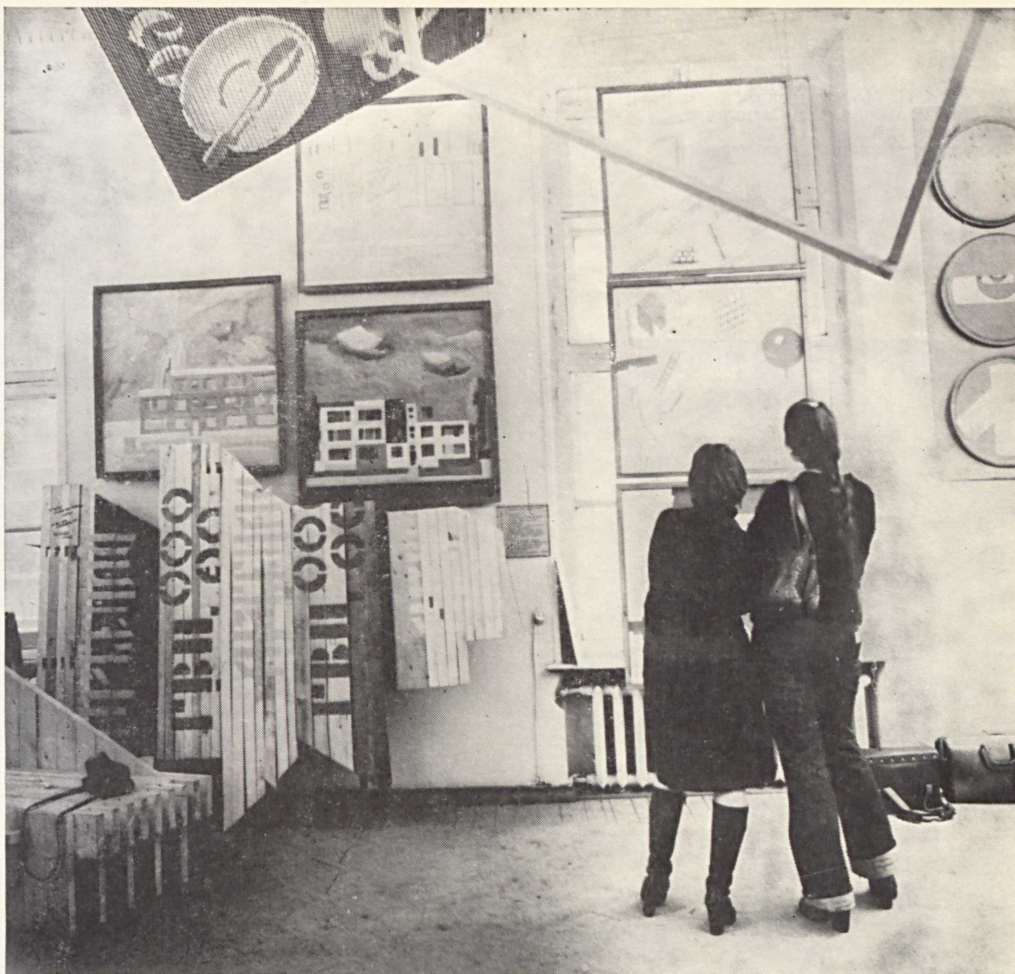
После пленума представители Правления СХ РСФСР выехали в Северобайкальск — город на бурятском участке трассы БАМ. Здесь состоялось открытие народной картинной галереи, составленной из произведений художников России, переданных в дар строителям БАМа Министерством культуры РСФСР и Союзом художников РСФСР. 500 произведений всех видов изобразительного искусства разместились в специальном здании, выстроенном в рекордно короткие сроки к открытию выставки. Огромный интерес, высказанный строителями БАМа и жителями байкального города к произведениям изобразительного искусства, к общению с художниками, взволнованные беседы об искусстве, желание открыть изостудию для детей и молодежи — все это свидетельствует о росте духовных потребностей людей труда, о стремлении тружеников далеких строек приобщиться ко всем культурным достижениям советского общества. Полнее удовлетворить эту интеллектуальную жажду народа, ответить на нее с напряжением всех своих творческих сил, на высоком накале вдохновения — вот главный итог пленума в Улан-Удэ.

Л. Георгиева

# «Дизайн для города»

## Вторая выставка молодых дизайнеров

Марк Коник,
Елена Черневич



*А. Ермолаев*
Проект на тему «Пластические первоэлементы в городе»

На картоне при входе в выставочный зал по улице Жолтовского в Москве — список по алфавиту, 28 авторов: группа молодых дизайнеров сделала новую, теперь уже вторую выставку. Среди ее новых участников 7 архитекторов, и это объясняется выбранной темой — «Дизайн для города». Как и на прошлой Выставке молодых дизайнеров задействовано все пространство выставочного зала, что само по себе уже говорит о причастности авторов к дизайну, создает особый, активно-проектный образ экспозиции и выделяет выставку в ряду других.
Свою позицию дизайнеры намеренно демонстрируют на примере обычных городских объектов — номерной знак дома, витрина, наглядная агитация, детская площадка, парковая скамейка, стена, забор. Обращая проектно-аналитический взгляд на любую и каждую, казалось бы, незначительную и примелькавшуюся вещь, они делают ее по-своему, стремятся расшатать привычное к ней отношение, сделать ее объектом живого, эмоционального восприятия. Причем «вмешательство» это не нарочитое, не тенденциозное, не связанное с желанием непременно вывернуть все наизнанку и сделать небывалую вещь. Авторам прежде всего важно почувствовать контекст, для которого проектируется вещь, и включить в него новый, а чаще модернизированный предмет.
Каждый из участников выступает в своей системе художественных представлений. Проявившееся в конкретных предложениях разнообразие индивидуальных взглядов несет утверждение ценности субъективного отношения к вещи. Утверждается, в принципе, возможность сосуществования разнохарактерных вещей, если только в каждой из них явлена определенная и точная художественная мысль.
Работы уже с первого взгляда привлекают внимание разнообразием своего облика, а также художественных средств, использованных для воплощения проектного замысла. Активнее всего в экспозиции заметен поиск наиболее выразительного проектного языка, который ведется дизайнерами. Мы имеем в виду именно язык проектов — ту форму, в которой воплощается дизайнерская мысль и которая должна быть неотъемлемой от решения. Ту визуальную суть проекта, которая ничего общего не имеет с так называемой «формой подачи» — последней можно увлекаться и прикрываться, уповая на мастерство отмывки, штриховки и прорисовки.
Особенностью этой выставки, можно сказать, ее основной задачей стало предъявление и обсуждение визуального языка профессии. Дизайнерами проявлено стремление обратить сам проект в произведение, обладающее самостоятельной художественной значимостью. Базируясь на определенном проектном решении, то есть оставаясь произведением дизайна, работа обретает за счет художественной активности ее воплощения новые качества, и в первую очередь, способность проекта точно передать пластические ощущения будущей вещи.
При такого рода отношении к проекту тренируется и развивается собственноручное мастерство дизайнера, растет его художнический потенциал.
Так, реальность воплощенного проекта, несмотря на всю спорность его решения, очевидна в работе А. Ермолаева над проблемой временных ограждений в городе, где вместе с проектной позицией предъявлен натуральный фрагмент решения, выражающий конкретное отношение этого автора к материалу, фактуре, цвету, то есть экспонирован именно «забор Ермолаева».
Изображения на гофрированном картоне (проект И. Березовского) есть заявка на интересную для дизайнера тему городской среды, связанную с решением неоновой рекламы и графики электронных табло, и одновременно ее конкретный образ, найденный путем растрирования изображения и воплощенный в форме самостоятельных графических произведений. Здесь форма предъявления проекта сливается с художественной формой решения.
Сделанные Б. Михайловым номерные знаки для Старосадского переулка (важен и адрес проекта) — керамические, цветные, объемные — столь определенно воплощают авторский замысел, что их можно просто развесить и опробовать в натуре.
Проектные размышления Е. Крюкова на тему «Возвращение крупных природных ритмов в среду микрорайонной застройки» представлены в виде живописных станковых композиций. Выбранная тема носит абстрактный характер, предваряет постановку конкретной проектной задачи, более того сам факт существования такого рода тем возникает только в момент обретения визуального выражения, дела-

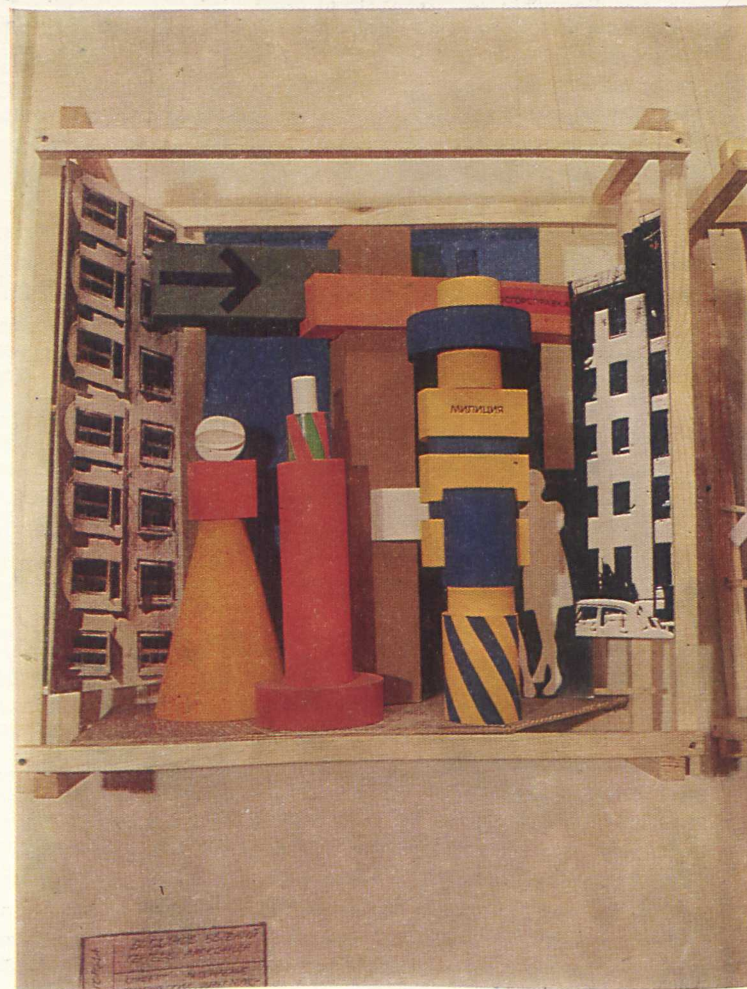
*Б. Михайлов*
Проект решения витрины магазина

*Л. Ентус, И. Майстровский, М. Майстровская, Л. Озерников, С. Черменский*
Проект оформления бульварного кольца Москвы



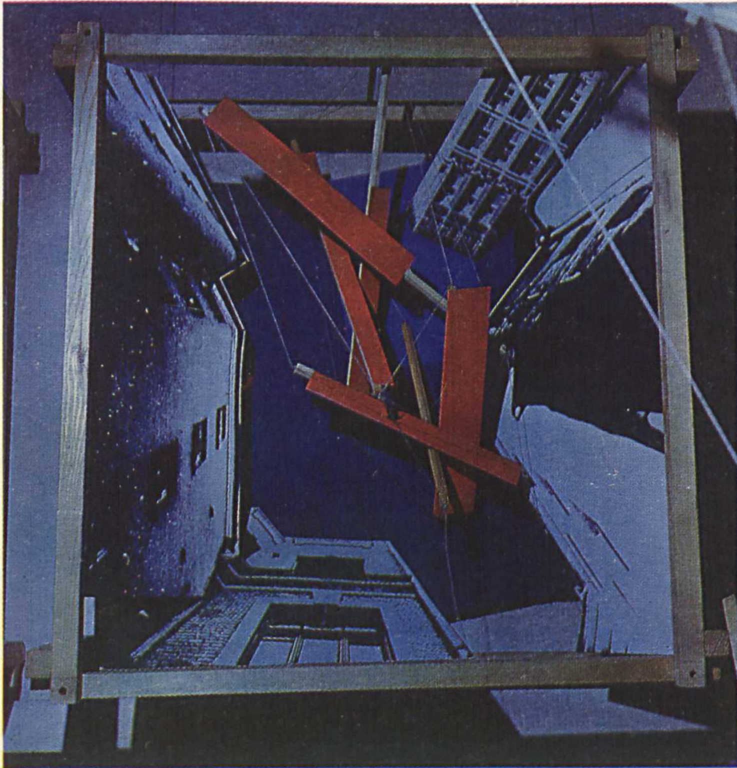




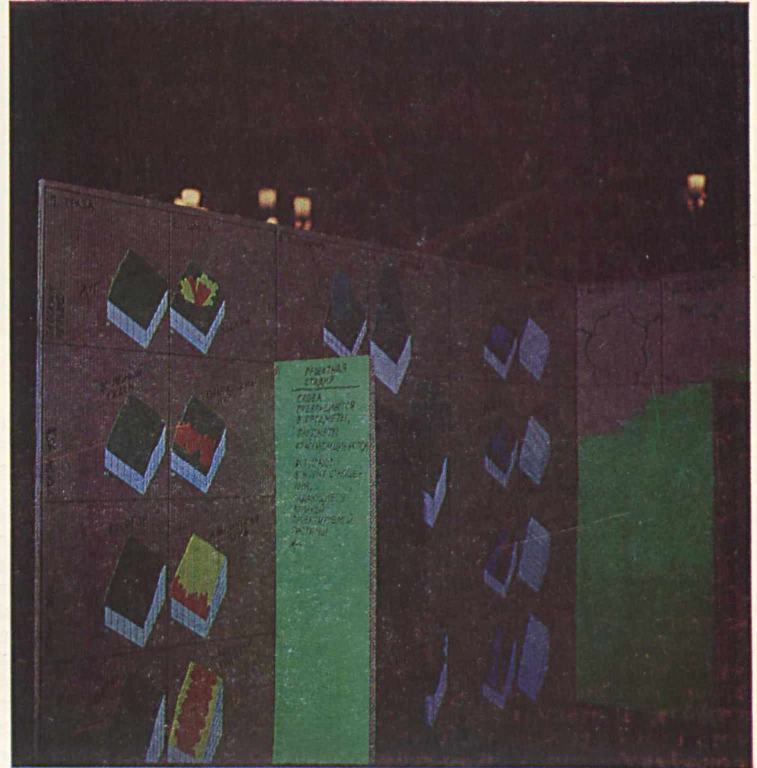



*А. Взоров, Г. Взоров*
Оборудование для детской площадки

*Е. Богданов, А. Сергеев*
Проект скульптурного решения средств визуальной коммуникации в городе



*Е. Богданов, А. Сергеев*
Проект праздничного оформления города



*В. Зенков*
Проект системы озеленения городских пространств «Биомодуль»

Общий вид выставки



← Общий вид выставки →

ющего содержание темы реальностью для дизайна. Поэтому попытка автора передать свое ощущение темы в ритмическом строе свободных композиций, апеллирование к пластической содержательности искусства есть актуальный для дизайна эксперимент, рождающий станково-функциональный жанр проектирования. Пусть пока еще многое из показанного им на выставке не отвечает должной мере требовательности художника к своему произведению.

Впервые на выставке дизайна можно было увидеть такое разнообразие техники и материалов, использованных для выражения проектного замысла: керамика, дерево, гофрированный картон, холст, масло, тушь, перо, фотография, аэрограф, не считая бумаги, фломастера и гуаши, с которыми связан привычный образ проектной графики. Здесь интересно то, что показаны были не вещи и их макеты, выполненные из соответствующих материалов, а проектные замыслы, и осуществление их визуализации с помощью таких средств отнюдь не тривиально.

Обращение дизайнеров к опыту живописи, скульптуры, фотографии и станковой графики как стимул для обретения новых форм содержательности говорит о включенности дизайна в общий процесс развития визуальной культуры 70-х годов с характерным для него взаимообменом художественными средствами между разными «цехами» искусства.

В экспозиции обнаруживается своего рода протест ее авторов против внешней сделанности, аккуратности и рафинированности планшетов, подиумов и гипсовых макетов. Защищаются иные качества проектного эскизирования — легкость, ненарочитость, откровенность (отнюдь не синонимы небрежности и недоработанности!), на фоне которых, между прочим, немедленно выявляется отсутствие проектной мысли и чувства, если таковое есть.

Эстетика и этика эскиза — сопутствующая выставленным проектам тема для профессиональных размышлений — немаловажное приобретение экспозиции.

Взгляд на форму предъявления проектов внутри выставки сразу замечает, например, разногласие между новой символикой, лапидарностью языка, составляющими суть и своеобразие проектов В. Кирпичева, и формой демонстрации проектов — громоздкие обтянутые тканью подиумы, общий образ «академичности». У другого автора Е. Богданова, проектам которого органически присущи чувство формы и новаций, эстетика эскизов как бы опережает их внутреннее наполнение. Экспозиция свидетельствует о том, что дизайнеры стремятся определить свое индивидуальное место в профессии, а поэтому стоят перед необходимостью иметь «что сказать» и необходимостью уметь это «что» выразить в проектной, визуальной форме. Ориентация новой групповой выставки на индивидуальность проектировщика есть признак повзросления профессии, когда уже обретаются силы на высказывание от своего лица.

Эта ориентация помогает яснее увидеть различное понимание авторами смысла дизайнерской деятельности: для некоторых из них дизайн есть цель, для других — лишь средство для чего-то иного.

О содержании проектных замыслов можно было частично судить по лаконичному тексту «концептов», сопровождавших каждую работу. Например, таких: «Расширение пластических характеристик городской среды средствами дизайна» (Е. Богданов); «Возвращение человеку, городу визуальных ценностей — на уровне пластических первоэлементов — простых форм, натуральных материалов, фактур, краски, открытого цвета» (А. Ермолаев). Здесь фиксируются задачи, которые ставил перед собой автор (а они, как известно, уже первый итог дизайнерского процесса, ими задаются границы будущего решения), отрабатывается точность мысли и, наконец, формулировок.

Однако ничего не стоят в устах такого профессионала, как дизайнер, слова, не превращенные в явь проекта, и не каждому слову дано стать проектным. Специфика проектирования (в отличие от живописи, например) состоит в том, что оно использует в качестве строительного материала не только образ, но и слово, произнесенное или написанное. Это единство слова и образа, конструируя содержательный план профессии, составляет ее внутреннее силовое напряжение, становясь источником мук и радостей для художника-проектировщика и его зрителей. Источник мук и радостей всегда один — создание зеркального равновесия между словесно-понятийной концепцией проекта и адекватной ему проектной формой. И не просто равновесия, а равновесия диалектического, где оба составляющих, по природе своей антиподы, отражаясь и возбуждая друг друга, обеспечивают то силовое, магнетическое поле, которое должен содержать проект, если он — произведение художественно-проектного искусства.

Обращение автора лишь к одной составной проекта, проекция авторского замысла только на зеркало слов и понятий или только на зеркало форм и образов немедленно мстит за себя появлением проектных спекуляций двух типов: либо подменой проектной формы литературным «уговариванием», либо «гипнотизированием» глаза формальной стороной, без обращения к духовной сфере восприятия.

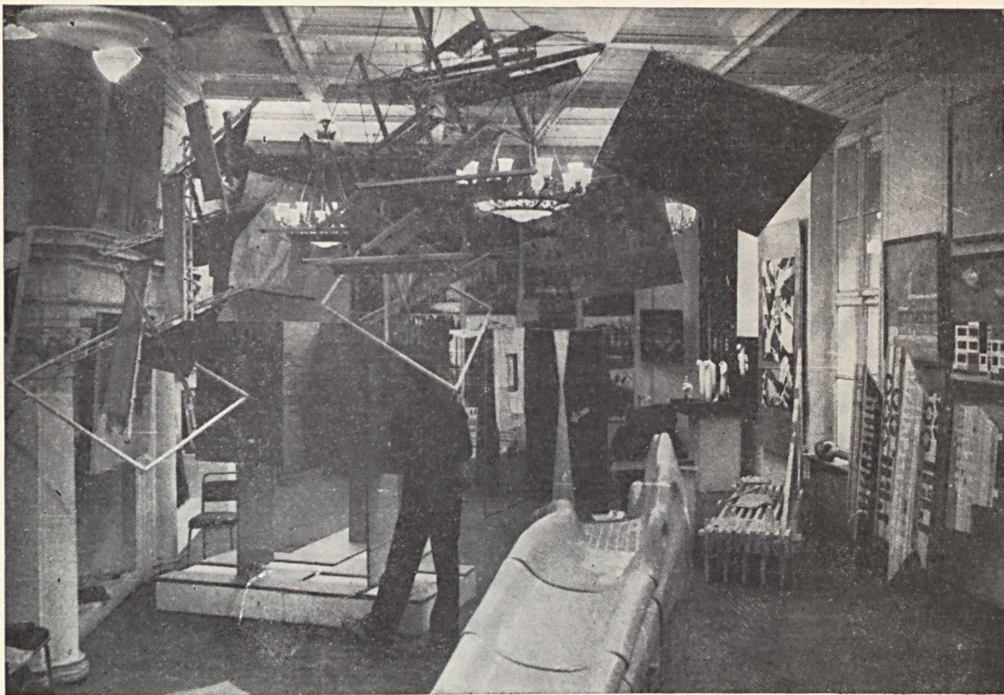
И чем точнее «отстроены» автором оба зеркала по отношению к теме проекта, чем точнее проецируется на них мировоззрение и опыт автора, тем точнее отразится в проекте сам автор. И наконец, если все сказанное состоялось, нас, естественно, начинает интересовать, что этот проект качественно прибавит к уже имеющемуся индивидуальному и коллективному знанию, переживанию, культурному опыту в обозначенной теме.

Поэтому, когда смотришь работы этой выставки, где приглашают а) посмотреть, б) почитать, в) поразмышлять, то невольно начинаешь следить за взаимообеспечением, адекватностью текста и изображения. Всегда ли они подтверждают друг друга? Нет ли случаев, когда текст говорит одно, а изображение другое, всегда ли между ними возникает то самое силовое поле, которое и порождает проект?

Начинаешь искать ответа на вопрос: все ли в нашем мировоззрении представимо в языке дизайна, любой ли замысел может быть отлит в проектную форму? И, наконец, где границы проектирования? Есть ли они?

Ответить на эти вопросы разным авторам удалось в разной мере. В некоторых работах пространство образов и пространство смыслов, как кажется, не слились.

Работа А. Лаврентьева и И. Преснецовой «Встреча с вещью». Рассказ вещи о себе через саму себя, ее монолог — тема очень интересная и сложная. Законченная «вещь в себе» должна проделать своеобразный стриптиз, предъявляя свою анатомию, физиологию, психологию. Это своего рода театр одного актера, своего рода пантомима, а значит, предельно важными становятся такие ее артикуляции, как мизансцена, динамика, пластика, свет,



цвет, фактура, а также контекст, ибо вещь эта не встроена в культурно-исторический, в человеческий опыт. Он здесь пока еще проектируется. Итак, это должен быть портрет «незнакомки» в языке выставочной экспозиции. Результат же видится другим.

Представленная модель одежды, показав себя в нескольких городских ситуациях (как это делается в журналах мод), далее делает все, чтобы не сказать о себе ничего, но при этом с помощью текстов не устает дарить нас обещаниями. И если авторы «встречи с небывалыми вещами» хотят раскрыть свой замысел в ясных, зримых формах и сделать нашу встречу с вещью содержательной, им еще предстоит найти для этого специфический язык.

«Освободить объекты от визуальной стерильности, внести в них неожиданность и остроту. Формируя вещь, оперировать укрупненными элементами, массами, плоскостями, объемами. Добиваться выпуклости, очевидности, конструктивных решений, использовать окраску в диапазоне от лессировки до рельефа», — написано в программе художников Ю. Назарова и К. Скирдакова. Объекты — стена, мостик, беседка, скамейка, дорожка, грот.

Желание писать на городской ткани крупными мазками — вопрос творческого почерка, творческих пристрастий, не более того. Но программа сама по себе, как известно, ничего не гарантирует: важна конкретная реализация. В данном случае программа приводит к странным результатам: авторы действительно вносят неожиданность и остроту, и все же трудно отделаться от впечатления, что не смена ли это форм во имя самой смены? Если это так, то невольно вспоминается двадцатилетней давности бунт треугольных столиков против прямоугольных. Этому впечатлению немало способствуют пластические характеристики конкретной скамьи.

Коллективный проект художников Л. Ентуса, И. Майстровского, М. Майстровской, Л. Озерникова и С. Черменского. В первом приближении поражает тот факт, что охвачены все стороны городской жизни, ничто не обойдено вниманием. Не обойден вниманием и отечественный, и мировой опыт проектирования городской среды. Различные приемы, принципы, концепции последних лет получили здесь второе, иногда третье рождение. Само по себе это не плохо и не хорошо, хотя такое количество рефлексии, «отзывчивости» и всеядности смущает, и здесь уместны следующие слова Пикассо: «За исключением некоторых художников, открывающих живописи новые горизонты, современные молодые художники не знают, каким путем им идти. Вместо того, чтобы взять отправной точкой наши изыскания и открыто и прямо противодействовать им, они пытаются оживить прошлое, хотя перед ними открыт весь мир и все ждет их творчества... Почему же эти художники... цепляются за то, что уже сыграло свою роль?.. Повторять ранее созданное — значит идти наперекор законам духа». Скользя по поверхности города и «присаживаясь» на те или иные его фрагменты, работы эти, за редким исключением, не обретают проектную плоть. Вот, к примеру, работы «музеефикация городской среды» и «выставка парковой скульптуры»: здесь все лишь названо и ничего не задано, ибо все кончается на благих пожеланиях внести музейные мотивы на бульвар, а скульптуру поставить в парк. Складывается впечатление, что выбранный язык свободного коллажа, где в принципе любое столкновение разнородных текстов гарантирует изобразительный эффект, управлял авторами, а не авторы им.

Иначе говоря, в этих и некоторых других работах дизайнерам не удалось найти того способа выражения, который раскрыл бы яснее и в полной мере все обещанные, вполне искренние, но подчас смутные замыслы и ощущения. Смутные потому, что в поисках формы постучались не в те двери.

И тем не менее, профессиональный смысл и значительность этой выставки лежат именно в поле обсуждаемой проблематики. Достаточно назвать только одну работу, столь блестяще решившую все проектные задачи, что именно к этой выставке можно обращаться за примером образцового дизайна. Вот ее характеристики: абсолютная адекватность словесной и изобразительной программы; адекватность темы и языка, в котором эта тема отлита; крепко, ясно и точно построенная программа предъявления этапов проектирования; разворачивание стадий от источника вдохновения до выхода в предметный ряд; абсолютная адекватность замысла и экспонирования работы на выставке; яркое личностное отношение к теме, точное выражение этого отношения, а именно — юмор. Речь идет о работе В. Зенкова.

Следует отметить и удачное выступление на выставке группы архитекторов. Не в пример практике выставок в Союзе архитекторов, авторы выступили не на поприще «вольных искусств» (писание этюдов и т. д.), а высказались в рамках своей профессии, понимая ее широко и по-своему, внося в нее новое содержание.

Многое в программах, выдвинутых архитекторами, ориентировано на «борьбу с семантическим оскудением городской среды путем обращения к первообразам и архетипам непреходящих ценностей культуры». Таковы, например, проектные концепции А. Бокова и В. Гудкова. Таковы работы Е. Асса, Л. Волчека и А. Ларина с их стремлением к выразительности и знаковости. Таковы работы В. Кирпичева с его надеждами на перспективность использования символических форм в контексте города.

Особо хочется отметить работу В. Петренко — «Дом мастера», своеобразное проектное эссе, содержательное и тонкое, работу, по отношению к которой наиболее уместно слово «концепция», столь щедро использовавшееся на этой выставке.

Итак, дизайнеры сделали выставку не вещей, но дизайна — речь шла о рождении задач и источниках образов, о специфике профессионального сознания. Выставка давала материал для размышления о взаимодействии между искусством, архитектурой и дизайном, обнажала их обоюдную значимость друг для друга: и обращенность дизайна к языку искусства и обретение в проектном творчестве стимула для художественных упражнений или даже повода для самостоятельных произведений.

Хотя теоретически кажется элементарным объявить ценность художественной стороны дизайна и считать естественной его связь с современным искусством, однако практически очень важно ценить каждый шаг продуктивного творчества, ибо самостоятельная авторская форма столь редка, что цены ей нет.

# Самоценность — первооснова синтеза

Андрей Иконников

Во времена сравнительно недавние любой разговор о монументальном искусстве начинался с того (а иногда и сводился к тому), что его должно быть больше. Теперь количественные показатели перестали вызывать тревогу, но тоска по подлинному, «высокому» искусству улиц и площадей остается. Количество не заменило качеств, недостаток которых рождает эстетический голод. При этом оказалось, что не так просто определить — каковы, собственно, эти качества?

Вниманием монументальное искусство не обижено — мы говорим о нем горячо и много. Но со словами что-то происходит — то ли стираются от чрезмерного употребления, то ли меняющаяся действительность уносит реальное содержание из скорлупы привычных определений. И вот уж автору альбома «Монументальное искусство СССР» В. Толстому приходится остерегать читателя: «Не следует прилагать критерий монументальности к каждому приводимому в нашем издании произведению и, если оно не отвечает этому требованию, исключать из сферы монументального искусства» [1]. Итак, монументальность теперь уж не критерий для монументального. Парадокс, но парадокс точно определяющий сложившуюся ныне ситуацию...

Монументальность как качественная категория стала несущественной для «сферы монументального искусства». Границу этой сферы определяет ныне включенность объединяемых ею произведений в пространственную среду, формируемую архитектурой — интерьер, открытое пространство городского или мемориального ансамбля, а качеством, более или менее общим для этих произведений, остается декоративность. Различие между искусством собственно монументальным и монументально-декоративным стерлось, практически исчезло.

*

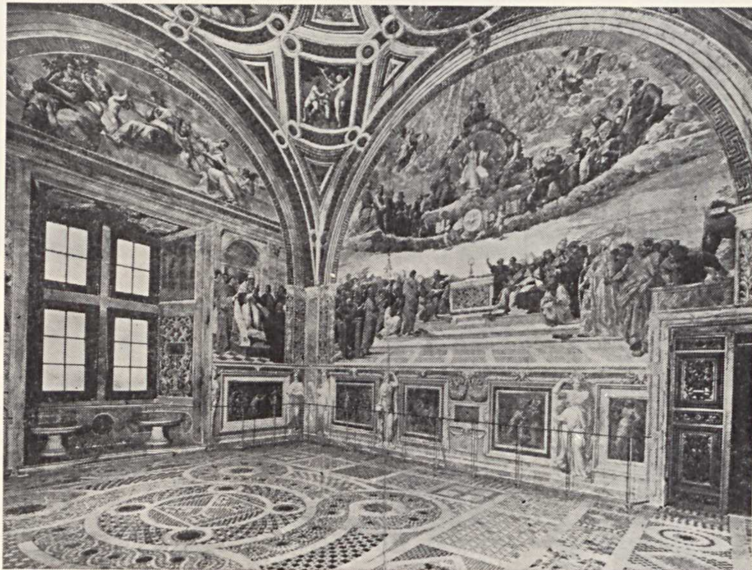
Заглянем в наш «внутренний музей» — не для того, упаси бог, чтобы искать там спасительных рецептов. Просто, чтобы посмотреть как было. Мы убедимся, что монументальное и монументально-декоративное взаимно дополняли друг друга так же, как вместе они продолжали и развивали формальный и образный строй архитектуры в интегральности синтеза искусств. И каждое из них в пределах единства сохраняло свою собственную ценность, свою суверенную область в многогранности интегрального образа. Сохранение специфичности всех составляющих и было основой полифонического богатства эстетических и художественных качеств целого — того, что составляет цель синтеза. И монументальное и декоративное имели свои функции в организации жизни, для которой средствами искусства формировалась среда. Монументальное искусство не только ассоциировалось с особой эстетической категорией «возвышенного». Через него метафора синтетического художественного образа связывалась с утверждением определенной системы идей, становилась воплощением конкретного идеала жизнеустройства. Оно наделялось значительностью общественного содержания, выраставшей из философского осмысления действительности, ему не чужда была и дидактичность, воплощавшаяся в прямую аналогию канонического текста (как, например, в росписи древнерусских храмов) или в сложную многозначную метафору (монументальное искусство доколумбовой Америки).

Функцией монументально-декоративного искусства было эстетическое обогащение и интеграция комплекса пространственных форм. Оно дополняло и развивало формальную систему архитектуры, образуя промежуточное связующее звено между архитектурной формой и формой монументального искусства, создавало эмоциональный фон для восприятия дидактики собственно монументального.

Классический пример, в котором раскрывается не только формальнообразная, но и функциональная специфика монументального и монументально-декоративного — работы Рафаэля и его учеников в Ватикане. Величавая монументальность росписи «Станц», за которой стоит детально разработанная философско-дидактическая программа, определялась уже самим официально-парадным назначением этой анфилады зал. В лоджии, открывающейся к интимному двору Сан Дамазо, соответственно ее функции — места отдохновения, декоративное, напротив, выступает на первый план. Месту неторопливой прогулки отвечает характер росписи, форма которой построена на свободной игре ассоциациями, как бы рожденными прихотливой легкостью отдыхающего ума, скользящего по внешней оболочке вещей.

И в «Станцах», и в лоджии организация жизненных функций задала содержательную наполненность и образный строй росписи и, в конечном счете, преобладание монументальности или декоративности, дидактики или свободной фантазии.

Заметим, что обособление специфических функций монументального и монументально-декоративного искусства стало особенно ощутимым в искусстве нового времени. Еще в средневековом искусстве декоративные мотивы наделялись символической функцией (а иногда получали и прямое магическое значение). Монументальное изображение и декоративные мотивы были при



*Величавая монументальность росписи «Станц», за которой стоит детально разработанная философско-дидактическая программа, определялась уже самим официально-парадным назначением этой анфилады зал. В лоджии, открывающейся к интимному двору Сан Дамазо, соответственно ее функции — места отдохновения, декоративное, напротив, выступает на первый план. Месту неторопливой прогулки отвечает характер росписи, форма которой построена на свободной игре ассоциациями, как бы рожденными прихотливой легкостью отдыхающего ума, скользящего по внешней оболочке вещей.*



этом как бы разными элементами одной языковой системы. Следы этой традиции прослеживаются и в искусстве классицизма, где орнамент «соответственно случаю» основывается на том или ином мотиве, включающем символические знаки.
В наше время, однако, эта традиция практически иссякла. Круглая розетка или ромб уже не воспринимаются современным человеком как солярные знаки и не тянут за собой соответствующих ассоциативных рядов. Хорошо это или плохо, но это — факт актуальной культуры, с которым нельзя не считаться. Декоративные элементы остаются «украсой» и возложить на декор часть содержательной нагрузки монументального искусства нельзя (если не возродить каким-то образом систему общезначимых символических форм).

*

Вместе с тем, в последнее время резко усилилась тяга к декоративному, независимому от какой-либо смысловой нагрузки, к чистому украшению. Тенденция эта возникла как следствие состояния современной архитектуры, так и не выработавшей системы средств, в полной мере удовлетворяющей эстетическую потребность. Очищение от декоративных излишеств, противоречивших выражению структуры функций и формирующих пространство материальных элементов вылилось в программное отрицание архитектурного декора. Были отброшены не только его формы, неорганичные для современных методов структурной организации сооружений, но и сами принципы художественно-пластического осмысления строительной конструкции и наделения ее символической значимостью. Новые приемы организации пространства, новые конструкции, материалы дали и новые возможности эстетической организации среды. Однако весь спектр потребности ими не покрывался.
Путь к развитию декоративных качеств сооружений за счет ритмико-пластических свойств самой конструкции оказался перекрыт догмами, которые новая архитектура выдвинула в противовес «старой» — классицизму, эклектизму, «стилю модерн». Брошенные в пылу полемики лозунги: «Форму в архитектуре определяет функция», «Орнамент — преступление», «Меньше — значит больше» и т. п., от частого повторения стали казаться непреложными как заповедь «не убий». Ощущая необходимость повысить эстетический потенциал своего произведения, архитектор, вместе с тем, считал обязательной верность языку аскетичных форм «новой архитектуры». Он выбирал поэтому или путь сознательного и не диктуемого необходимостью усложнения системы этих элементарных форм, или путь дополнения системы «внеархитектурной» декорацией, за которую он уже не чувствовал личной ответственности. В первом случае здание, лишенное орнамента, само становилось орнаментом (поздние постройки Ле Корбюзье, работы Л. Кана, западноевропейских бруталистов, японских метаболистов и пр.); во втором — функция архитектурного декора возлагается на монументальное искусство. В этом случае фрески, мозаики, композиции из керамических плиток и цветного кирпича, витражи, металлические или бетонные рельефы применялись как декоративные текстуры, вносящие свои, дополнительные ритмы, на которые не распространялись этические запреты, вошедшие в профессиональное сознание архитектора. Своеобразным ориентиром творчества такого рода стало здание фундаментальной библиотеки университета в Мехико, с его 11-этажной бетонной призмой книгохранилища, сплошь покрытой ковром мозаики из естественного камня (автор проекта здания и монументальной композиции архитектор Хуан О'Горман).
Для монументального искусства открылось широкое поле деятельности. Однако правила, по которым эта деятельность развертывалась, оказались предписанными извне. Архитекторы не то, чтобы диктовали эти правила, но своим творчеством они определяли объективные условия, из которых со всей непреложностью вытекала роль монументального искусства, как декоративного дополнения программно аскетичной архитектуры. Соответствующим образом стала истолковываться и идея синтеза искусств — в ней подчеркивалась соподчиненность составляющих, отодвигались на задний план их специфичность и самоценность: «чем полнее учтены существенные аспекты связей, тем целостнее и совершеннее произведение монументального искусства, тем скорее оно найдет путь к сердцу человека, тем дольше будет жить», — писал профессор Г. Степанов [2]. Отметим, что целостность в этой цитате выступает как критерий совершенства, ценность, имеющая абсолютное значение.

*

Все это и привело в конечном счете к тому двусмысленному положению, в котором оказалось монументальное искусство сегодня. С одной стороны оно «монументальное» и к нему соответственно предъявляются требования значительности содержания, идеологической нацеленности, дидактичности. И при этом художник получает в свое распоряжение «монументальные» (если понимать монументальное как синоним колоссального) плоскости, ему задаются сюжеты на уровне философских категорий («Жизнь», «Познание Вселенной», «Новая Эра», «Наука и Космос», «Освобожденный Человек», «Человек, познающий мир») или таких тотальностей, как «История человеческой культуры», «История моей Родины», или, как минимум, «История театра»... Но, с другой стороны, художника ограничивает установка на декоративность, на компенсацию ее средствами эстетической неполноценности архитектуры.
Монументальная композиция наделяется функцией архитектурного декора; отсюда — сознательное или неосознанное подчинение формы, в которую заложена претенциозная сюжетная программа, закономерностям, специфичным для орнамента. При этом формальный строй, специфичный для образуемого декорацией эмоционального фона оказывается навязан тому, что по замыслу претендует на некую конкретность образа и монументальность в ее «качественном» смысле. Украсить то, что предлагается художнику-монументалисту, тоже весьма не просто. Некоторые утвердившиеся в сегодняшней архитектуре стереотипы, с которыми ему приходится иметь дело, противоречивы по своей внутренней природе, некрасивость для них почти органична. Так, слепой торец стандартного дома обусловлен не завершением некоей целостной композиционной системы — между двумя торцами механически «пакуется» некая сумма жилых ячеек, величина которой определена прежде всего удобством организации строительного процесса. Впрочем, то, что задача — преодолеть изначальную внеэстетичность стандартных торцов — не только не разрешена, но и бессмысленна, осознали, кажется, уже все. Для решения проблемы нужен не декор, маскирующий огрехи пространственной структуры, а радикальные изменения самой культуры.
Прочно сохраняется, однако, другой стереотип задачи на украшение — не менее обширная чем пресловутый торец и такая же слепая стена над главным входом общественной постройки (кинотеатра, Дворца культуры, учебного здания и т. п.). Как и торец, стена эта — лишь тонкая бетонная диафрагма, подвешенная к внутреннему каркасу и ее очевидная двухмерность задает монументалисту жесткие условия. Если принимать эти условия в соответствии с установившимися нормами синтеза искусств, живописное пространство росписи на такой стене должно мыслиться как ряд параллельных ей предельно сближенных планов, а рельеф может развиваться только от этой поверхности в реальное пространство (причем, легкость основы — стены обязывает и к видимой невесомости рельефа).
Нелегко отказаться от набора приемов, навязываемых художнику жесткими «условиями игры», и еще труднее выйти за пределы ремесленного шаблона на уровень настоящего искусства, если принять эти расхожие приемы. Двусмысленность положения монументального искусства, решающего прежде всего «задачу на украшение», отходя от критериев монументальности, сковывает возможности выражения тех претенциозных программ, которые закладываются в произведения. Сложность и многоплановость метафоры, свойственную произведениям монументальной классики, вытесняет плоская аллегория, связывающая обескровленные схематизмом изображения со словесной программой через несложный ряд атрибутов. Возможности такой связи ограничены достаточно узким набором общепонятных сегодня изобразительных знаков и весьма узкой сферой их значений. Уже поэтому аллегория перерождается в штамп, а многократное повторение этих несложных штампов придает им нетерпимую банальность.
В 60-е годы излюбленным аллегорическим сюжетом был мужчина в комбинезоне, запускающий с ладони поднятой руки ракету, почему-то напоминающую самолет с оторванными крыльями («Завоевание Космоса»). Привычное повторение этого изображения-знака привело к тому, что мы перестали его замечать, как не замечаем водосточные трубы и решетки канализации. В этом десятилетии аллегорические големы выступают без одежды (обнаженный с обрывками цепи — «Освобожденный Человек», он же с факелом — «Прометей» и т. п.) или в подобии скафандров (новая вариация «Завоевания Космоса»). Вертикальные пропорции торцов, украшение которых казалось наиболее насущной задачей, заставляли аллегорических големов стоять. Теперь чаще украшаются стены над входами с их горизонтальными пропорциями. Соответственно и аллегорические фигуры стали горизонтальными, изображенными в некоем свободном парении (размеры их при этом устрашающе увеличивались). Пока они еще раздражают — скоро, наверное, мы перестанем замечать и их, как не замечаем расхожую псевдосимволику сравнительно недавних лет.
Синтез с архитектурой стал практически воплощаться в механическое подчинение неким несложным правилам и качественную нивелировку — художник редко решается переступить нолевой уровень художественных достоинств, «украшая» плохую архитектуру, и выйти за пределы посредственности,

если архитектура посредственна. Отказываясь от утверждения самоценности своего произведения, он заведомо отказывается и от его содержательной значимости — мозаика, фреска, рельеф, не захватывающие внимания, не заставляющие хоть на мгновение сконцентрировать восприятие именно на них, играют роль лишь специфически окрашенной или текстурированной поверхности, украшения некими коевенными методами, заменителя архитектурного декора. Не будем говорить о том, что попросту выходит за пределы искусства; но и в произведениях, казалось бы, талантливых художников декоративные штампы обкатываются до состояния, когда становится неуловима грань между работами «в русле новой монументальной традиции», ремесленничеством и циничной халтурой «китча».

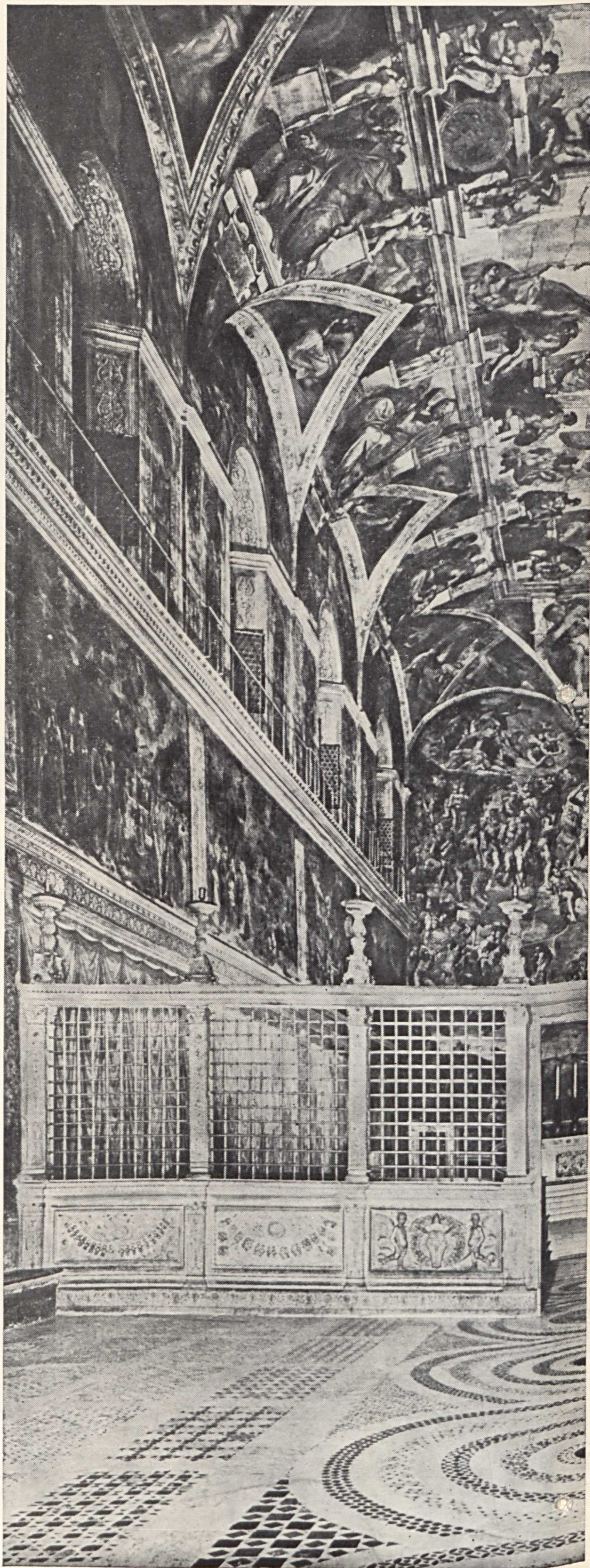
*

Поднять эстетическую организацию среды до уровня иной качественной категории может произведение монументального искусства, обладающее высокой собственной ценностью и силой воздействия, достаточной для того, чтобы она распространилась на окружение, преобразуя его. Сикстинскую капеллу, сооруженную по воле Сикста IV как повторение храмов нищенствующих монашеских орденов, потом украшали росписями отличные художники — Боттичелли, Перуджино, Гирландайо, Пинтурикккьо. Однако их фрески, подобные великолепным коврам, не могли изменить ни дисгармоничности пространства узкого, вытянутого в длину зала, ни распределения света из высоко поднятых окон, неблагоприятного для живописи, ни угрюмости целого. Микеланджело, призывавший искусство состязаться с богом в творении мира, не украшал. Он создал плафон капеллы как мир, величественный, построенный по законам, которые внутренне присущи этому миру, как будто и не заботясь о жалкой архитектуре внизу. Девять сюжетов Книги Бытия — неотъемлемая часть исторического сознания средневековья — образуют основу ритма, слагающие его членения намечены не только фантастической архитектурой росписи — напряженность формы в каждом из них разрешается прорывом живописного пространства, имеющим свою собственную перспективу, свой масштаб. Иллюзорная тектоника подчинила себе реальное пространство, изменила его восприятие. Вместо того, чтобы сглаживать росписью некрасивость архитектуры, Микеланджело как бы создал ее заново. Самоценность росписи служит здесь не просто этическим оправданием нарушения заповедей синтеза, но основой эффективности пересоздания всего пространственного комплекса капеллы.

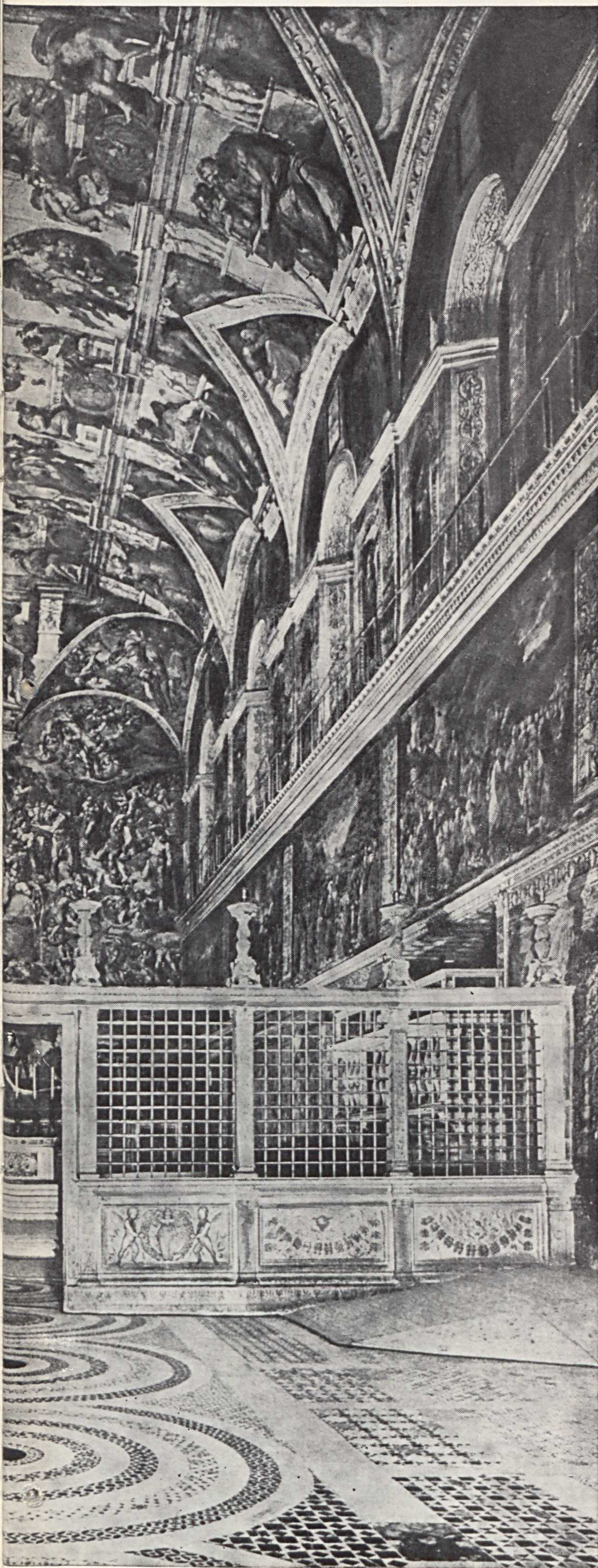
С. Базазьянц предложила назвать такую форму включения монументального произведения в среду «антисинтезом»[3]. Впрочем, «анти» здесь относится к сугубо современному ощущению синтеза как некоего обязательства к качественному усреднению. По существу же Микеланджело творил именно синтез, но не на основе бесстрастного подчинения плохой архитектуре, а вопреки ее убожеству. Он интегрировал среду своими средствами и на качественном уровне своего творчества, ухватив в сферу его влияния и архитектуру, тем самым преобразованную. Сложные отношения между структурой реального и живописного пространства, между архитектурной формой и росписью, стали у Микеланджело фундаментом мощного художественного эффекта. Чтобы проникнуть в эти отношения, необходима определенная установка восприятия и его напряженность — и художник провоцирует их. Плафон Сикстинской капеллы не поддается лениво скользящему взгляду; приходится, мучительно заламывая голову, переходить от одного опрокинутого в небо «колодца» сюжетной росписи к другому (к этому вынуждает самоценность творения Микеланджело). Преодолеваемая трудность формирует восприятие и, в конечном счете, умножает силу воздействия плафона.

Прием направленного переключения восприятия эффективно использовался в самых различных монументальных композициях и не обладающих титаническим размахом плафона Сикстинской капеллы. Так, на станции московского метро «Маяковская» яркие мозаики Дейнеки утоплены в глубоких кессонах, прорывающих свод. Они не видны в общей перспективе и их ценность не разменивается функцией «оживляющих пятен». Целеустремленно спешащий пассажир их попросту не видит. Но тем сильнее фанфарная звонкость, с которой каждая мозаика открывается тому, кто затратил усилие, чтобы ее увидеть.

Монументальное искусство вообще требует некоторой дистанции, выделяющей его из сутолочной обыденности и требующей хоть на какой-то момент перестройки восприятия. Отношения между монументальной композицией и реальным пространством, наполненным текучей сменой жизненных ситуаций, вряд ли могут быть подобны отношениям между живописным и предметным планами диорамы. Негативная реакция «наивного» зрителя на серьезную, мастерскую живопись О. Филатчева в интерьере нефтехимического института им. Губкина, которую выявил социологический опрос[4], как мне думается, была вызвана прежде всего попыткой стереть грань между иллюзорным и реальным. При этом роспись оказалась подчинена житейско-будничным



*Вместо того, чтобы сглаживать росписью некрасивость архитектуры, Микеланджело как бы создал ее заново. Самоценность росписи служит здесь не просто этическим оправданием нарушения заповедей синтеза, но основой эффективности пересоздания всего пространственного комплекса капеллы.*



установкам восприятия и оказалась беззащитной по отношению к безликой и безжизненной официальности архитектуры интерьера. Самоценность, которой, безусловно, обладает эта роспись, недоступна «наивному» зрителю, не умеющему без направляющих стимулов переключиться на художественное восприятие (тем более, что этот зритель, к сожалению, имеет слишком мало возможностей приобщиться к монументальной живописи серьезной и строгой, не облегченной аллегорическими штампами и бездумным украшательством).

В споре о самоценности, развернувшемся на страницах журнала между В. Глазычевым и А. Васнецовым [5], это понятие почему-то оказалось истолковано как искус «делать одно за счет другого». Думается, однако, что самоценность, напротив, позволяет компенсировать одним недостаточность другого. И если фреска Филатчева вызывает большее удовлетворение на репродукции, если художник не смог преобразить угнетающей обыденности интерьера, значит самоценность этой работы недостаточно активна для того, чтобы изменить свойства системы в целом, а потому незащитима.

*

Нет, было бы просто нелепо отвергать или принижать значение творческих задач, определяемых прежде всего выражением эстетического мироощущения и стремлением в соответствии с ним организовать, структурировать среду, внося в нее красоту. Дело в уместности постановки задачи — на специфическую монументальность возвышенного и многопланового, глубокую значимость формы или на интеграцию среды красотой как таковой (и, разумеется, в последовательности решения каждой из этих задач средствами, соответствующими ее специфике). Неслучайно, самые большие достижения нашего монументального искусства, в том числе и последнего времени, возникали, когда задача ставилась с полной определенностью. И в этом лучшем, в отличие от посредственного и плохого, над которыми довлеет художественная энтропия, четко выделяются с одной стороны монументальное в самом определенном понимании этого термина, монументальное, не требующее извинений и оговорок (как, например, в мемориальных комплексах Хатыни, Саласпилса, Пириты) и открыто декоративное, направленное к эстетическому формированию среды (как в декоративных росписях, мозаиках и витражах Н. Игнатова, Ю. Королева, Г. Опрышко, А. Рыбачук и В. Мельниченко, З. Церетели, А. Кищенко и многих других художников).

Выявление стержня творческой задачи — часть акта творчества. В «розовом идеале», почти никогда не реализующемся, этим занимаются архитектор и художник вместе. Но едва ли не самые значительные ансамбли синтеза искусств возникали вне заранее задуманной программы. Рафаэль и Микеланджело, Ривера и Ороско вводили свои произведения в сложившуюся среду, так или иначе входя в ее систему и изменяя ее. Осознание стержня задачи было первым импульсом творческой воли. Думается, что на основе ясного разграничения задач тех жанров монументального искусства, которые определяются общественными функциями, и должны преодолеваться его внутренние противоречия. И совершенно необходимо освободить монументальное искусство от малопривлекательной обязанности — пытаться прикрыть ошибки и общую убогость плохой архитектуры. Да и вообще возлагать на монументальное искусство не свойственную ему обязанность — восполнять качественную недостаточность современного арсенала архитектурных форм — не дело. Искусство при этом уходит в сторону от своих специфических задач, создавая при решении чужих нечто, стóящее не более фальшивой монеты.

Роль произведения искусства в интеграции среды определяется силой его воздействия, его самоценностью. Самоценность не попирает идеи синтеза, напротив, она-то и служит ферментом, без которого синтез невозможен и происходит только механическое сложение составляющих. Она не исключает, а подразумевает учет сложившейся среды и реализуется в ее системе. Самоценность — первооснова. Без нее нет ни монументальности, ни искусства — только решение нехитрыми ремесленными приемами задач на украшение.

---

[1] *В. П. Толстой.* Монументальное искусство СССР. «Советский художник», М., 1978, с. 9.

[2] *Г. П. Степанов.* Взаимодействие искусств. «Художник РСФСР», Л., 1973, с. 7.

[3] *С. Базазьянц.* Украинские монументалисты: от количества к качеству.—«ДИ СССР», 1978, № 5, с. 17.

[4] *Г. Дадамян, Д. Дондурей, Л. Невлер.* «Студенты» глазами студентов.—«ДИ СССР», 1976, № 11.

[5] *В. Глазычев.* 210 строк про самоценность.—«ДИ СССР», 1976, № 11; *А. Васнецов.* Критерии самоценности и искус стилизаторства.—«ДИ СССР», 1978, № 1.

# Зримые свидетели бытия

(Заметки неискушенного наблюдателя)

Александр Сидоров

В панорамной статье Кирилла Макарова «Натурстиль» 70-х годов»[1], особо хотелось бы выделить одну, как нам кажется, ключевую для понимания периода 70-х годов мысль, а именно, что в практике большинства мастеров декоративно-прикладного искусства наблюдается тенденция уйти от утилитарности, прикладничества, передать часть своих функций дизайну. Зримо это сказывается в том, что «вещь не делается, а изображается», что реальные формы утилитарных предметов превращаются в их изображения, а с точки зрения морфологии искусства оборачивается тем, что «из стекольщиков и сосудоваятелей художники-прикладники... все больше и больше превращаются в скульпторов и живописцев».

Мы попытаемся развить это соображение, избрав отправным пунктом объяснения метаморфозы декоративно-прикладного искусства тот общий не только для художников, но и для всего общества в целом перелом в отношении к вещи, который заметил и очень сочувственно описал Владимир Солоухин в «Письмах из Русского музея», выступив в роли ходатая по делу обманутых изменчивой модой наивных обывателей.

«Я помню, — пишет В. А. Солоухин, — как откуда-то с Запада захлестнула Москву повальная мода на модерную мебель... Пошли в ход столики на четырех раскоряченных тонюсеньких ножках, фанерные шкафчики, фанерные полочки, пластмассовые абажурчики и настольные лампы, глиняная посуда с облагороженным звучанием — керамика. Взбудораженные москвичи пошли выбрасывать из своих квартир красное дерево, карельскую березу, ампир, павловские гостиные, бронзу, венецианское стекло и хрусталь. Не буквально выбрасывать, конечно, — в комиссионные магазины, где все это было моментально скуплено иностранцами за баснословный бесценок. Угар прошел быстро. Теперь снова какая-нибудь завалящая столовая XIX века стоит дороже, чем 20 самых модерных гарнитуров, но, увы, поздновато. Тысячи и тысячи москвичей остались при своей фанере, глине и пластмассе...

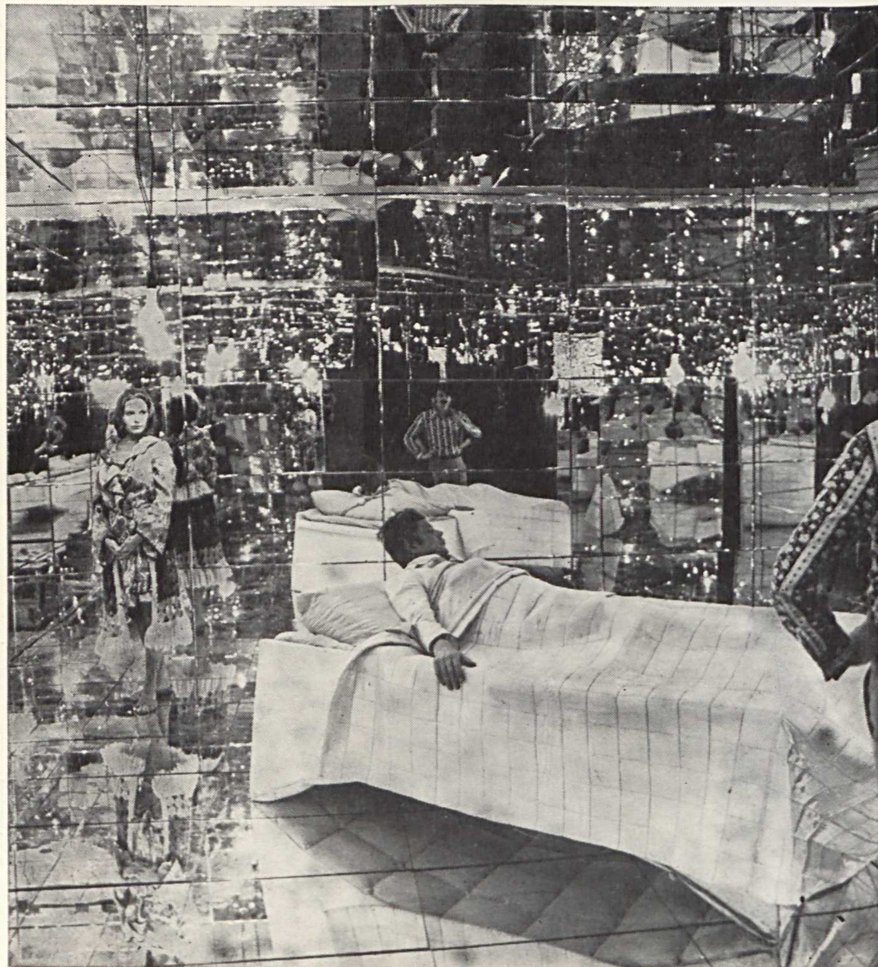
Точно также никому не будет нужен через сто лет стеклянный резервуар, либо бетонный кирпич, называемый ныне то дворцом, то гостиницей, то театром. Простота! Вот это и есть та простота, что согласно народной мудрости, хуже воровства».[2]

Мы привели столь длинную выдержку не затем, чтобы продемонстрировать переориентацию вкусов потребителя, создавшего определенную питательную среду для появления вещей, маскирующихся под антиквариат или ориентирующихся на него, и рынок для их сбыта, а затем, чтобы выявить новые черты в восприятии и оценке вещи, ее желаемого идеала. Отметим, что надежда на приобретение теперь связывается в большей мере с ассортиментом комиссионных магазинов, а также продукцией традиционных промыслов, имеющих богатый, проверенный временем опыт, чем с достижениями современных прикладников и современного производства.

Вектор этих ожиданий направлен не на вещи, созданные по законам отмеченной В. Солоухиным «простоты», или даже целесообразности и функциональности, а на ценности прошлых эпох, обладающие историческим привкусом.

С этим связано и то общее увлечение изделиями стиля модерн, которое отмечено К. Макаровым и в произведениях современных прикладников, ибо эти изделия еще живы в нашем быту и не столь «антикварны», как вещи XVIII—XIX и более ранних веков и даже менее уникальны, чем





*А. Задорин*
«У зеркала». Керамика

Фотокадр фильма «Солярис»

работы производственников 1920-х годов.

Важна и желанна уже не сама вещь — дитя без роду и племени, не предмет, соответствующий своим утилитарным и даже декоративным функциям, а ее родословная, то есть ее способность быть объектом собирательства, знаком, свидетельствующим об интеллектуальном, культурном уровне ее владельцев, фамильной гордостью.

Сервант в этом случае становится не хранилищем наиболее дорогой утвари, и даже не главным элементом украшения частного интерьера, а своеобразным домашним музеем, демонстрирующим высокие духовные запросы хозяев.

Отмеченный процесс «мифологизации» вещи, а порой и сакрализации ее, как и вытеснение вещи утилитарной вещью «интеллектуальной» по особому проявился и на художественном уровне, в частности в театре и в кино.

В качестве примера назовем только фильмы «Цвет граната» С. Параджанова, «Дворянское гнездо», «Сибириада» А. Михалкова-Кончаловского, «Солярис» и «Зеркало» А. Тарковского *, сценографические работы Д. Боровского, в которых наиболее ярко и убедительно были выявлены концептуальные, художественные и духовные возможности вещи — не только декоративной или антикварной, но и бытовой. Вещь здесь подается и обыгрывается как живой и часто единственный зримый свидетель прошлых эпох, реальная плоть от их исторической плоти, непосредственно, в отличие от произведений высокого, «чистого» искусства, связанный с жизнью.

С ее помощью воссоздается, художественно реконструируется не только предметная среда далеких и не столь далеких времен, но и само время. Подобная переоценка вещи, желание увидеть в ней не «археологическую» редкость, а полноправного представителя часто не столь давно ушедшей эпохи, саму эту эпоху, ощутить ее пульс, определили и популярность выставок бытовых предметов иных времен: фарфора, осветительных приборов, мебели и других. Вещь порой становится актером, равноправным действующим героем истории, обладающим магией подлинной реальности, а не бутафорским или этнографическим антуражем в жизни людей, живет не просто в их жизни, а их жизнью; становится реалией, связующей прошлое и настоящее.

Важно, что режиссеры и художники относятся к предметному миру не только как к средству решения проблемы исторического правдоподобия, а как к средству «опознания и представления главного — духовного мира человека, его особенностей, определяемых исторической атмосферой», что в вещах для них основным является «не отвлеченная красота, а необходимость их присутствия как действующих «лиц» в течение времени. Они хранят на себе следы прикосновения человека и как бы заканчивают движение его рук».

«Стремление выразить сложную «жизнь духа», — пишет А. Лупандина, строки из статьи которой мы только что цитировали, о фильме «Зеркало», — определило и своеобразие «натюрмортов» в кадре. Вещи живут своей особой жизнью, развиваясь во времени, обнаруживают «своеволие» и самостоятельность присутствия в мире человека. При всей простоте форм и назначения они обретают необычайную одухотворенность, иг-

* Художники фильмов: Н. Двигубский, «Сибириада», А. Бойм, Н. Двигубский, М. Ромадин «Дворянское гнездо», М. Ромадин «Солярис», Н. Двигубский «Зеркало».

*...В театре и кино вещь подается и обыгрывается как живой и часто единственный свидетель прошлых эпох, непосредственно, в отличие от произведений «чистого» искусства, связанный с жизнью...*



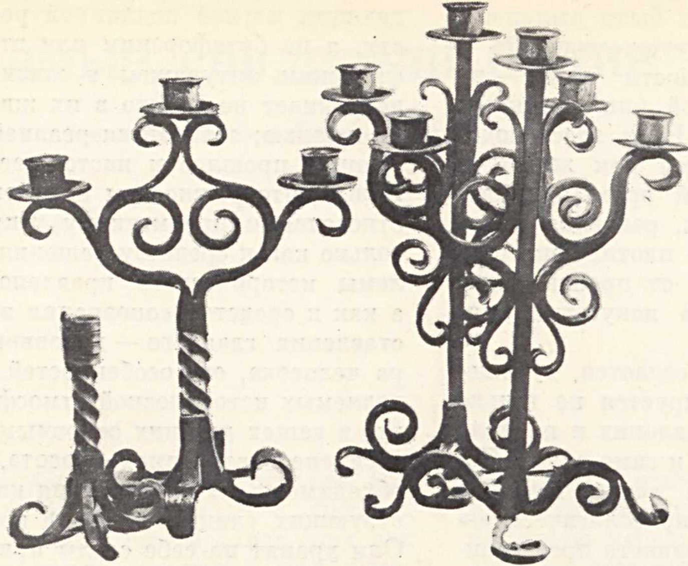


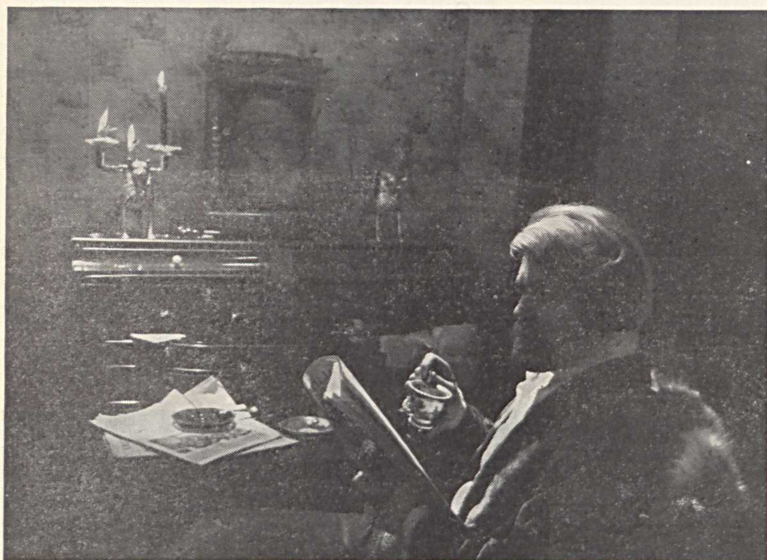


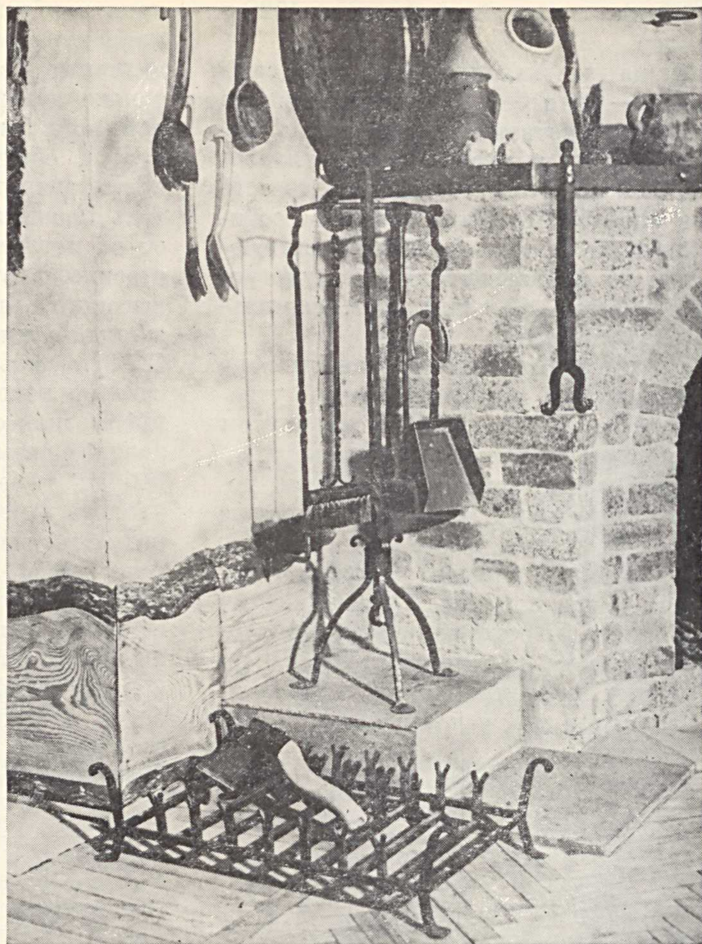

*И. Лясс*
Декоративное блюдо. Керамика

Кадр из фильма «Дворянское гнездо»

*М. Тараев*
Прибор для чая. Фарфор







*Г. Зуев*
Подсвечники. Кованое железо

Кадр из фильма
«Дворянское гнездо»

*В. Оганян*
Изделия из кованого железа

*...Процесс одухотворения предметного мира, вытеснение вещи утилитарной вещью «интеллектуальной» проявляется как в станковых и зрелищных искусствах, так и в декоративно-прикладных...*

рают важную роль в психологическом контексте событий, вносят в их течение необходимую окраску... Так же, как и в «Зеркале», материальная среда «Сибириады» становится формой постижения самой жизни, определяя атмосферу действия, ее интонацию, изменяющуюся во времени»[3].

Такую же роль все чаще играют изображенные вещи, натюрморты и интерьеры в жанровых или исторических станковых картинах современных, особенно молодых художников.

При этом сознательное «столкновение» с вещью, а тем более вещью «антикварной» или художественной, часто превращается в творческий диалог, выявляющий этические и эстетические позиции живописца, его душевный потенциал.

Некоторые из художников, раз примерив старинный костюм, уже не хотят или не могут отказаться от него. Порой кажется, что перед нами не картина, а отражение в старинном зеркале времени современного человека, который, увидав себя в нем, приятно удивился и застыл, забыв на время, что он живет в XX веке. В их произведениях выражается зачастую не столько художественное, сколько близкое к потребительскому увлечение музейной стариной, которой они «обставляют» свои полотна. Так, в частности, «обставлена» и в прямом, и в переносном смысле мастерская С. Пустовойта и его картина «В мастерской» (1970).

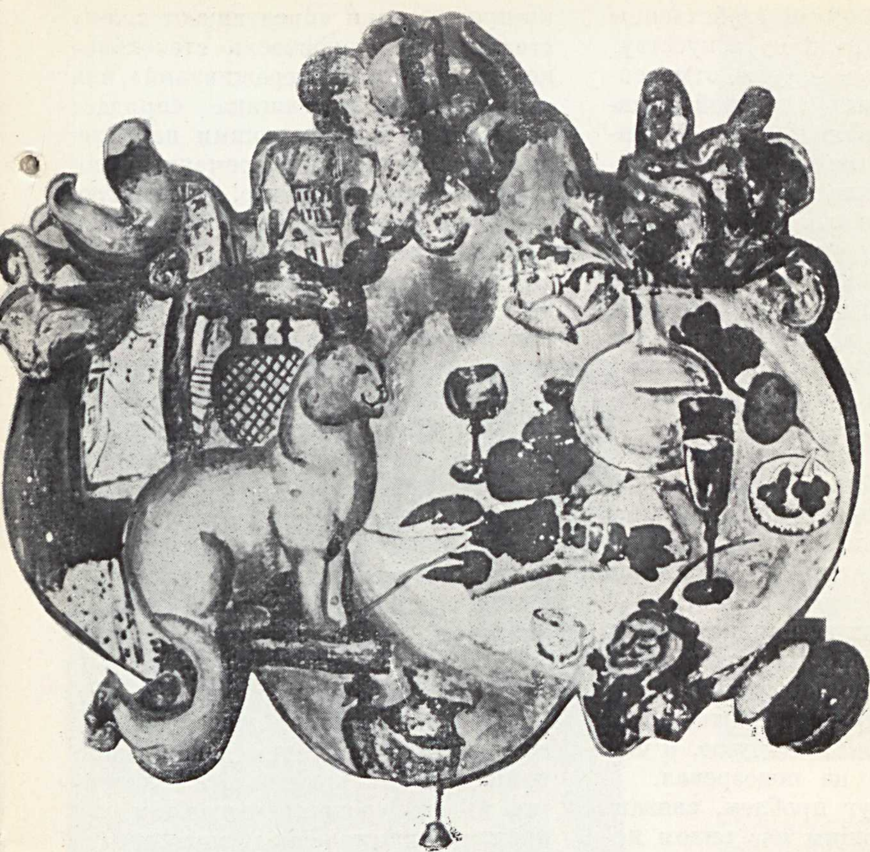
Мы видим репродукции с работ старых мастеров, старинную раму, граммофон, антикварную столешницу на трех ножках, средневековый стояк-ширму и другие реликвии прошлых эпох, которые мирно, вернее стильно уживаются с такими утилитарными предметами современного быта, как табуретка, проволочная корзинка для мусора и т. д.

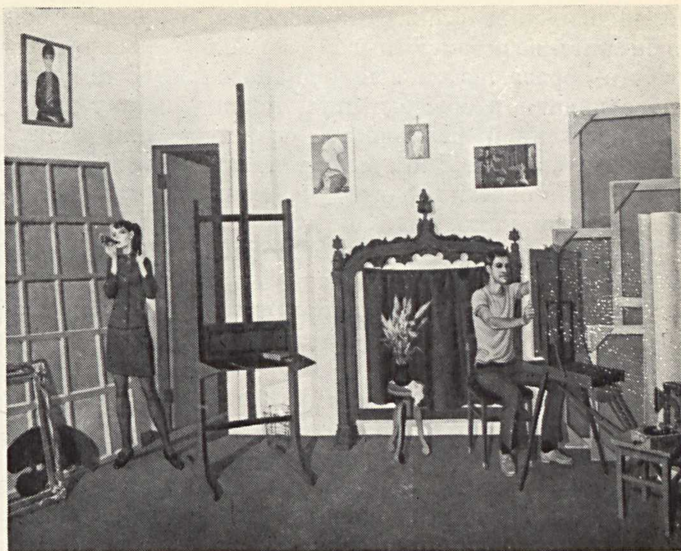
Все эти вещи одинаково интересны для рассмотрения, равноправны на уровне быта. Их мирное сосуществование — своего рода образное свидетельство восстановления ценностного (в потребительском смысле) отношения к старым вещам.

Мы, разумеется, были бы не правы, рассматривая произведение Пустовойта только как живописную декларацию, прокламирующую новые потребительские ориентации и вкусы. Художник изображает не жилой интерьер и не лавку древностей, а свою творческую лабораторию. Не случайно, автор изображает себя сидящим за мольбертом, а девушка, играющая в рожок, тоже, видимо, участвует в творческом процессе, выступая в роли современной музы. Поэтому и все находящиеся в мастерской предметы приобретают художественный статус, выступая не только в бытовых, но и культурно-ассоциативных связях, намекающих на круг эстетических симпатий и вкусов художника. Но этим намеком, этой демонстрацией стильно обставленного и стильно (под старых мастеров) изображенного ателье художника в основном и исчерпывается содержательная сторона, программа данного произведения.

Правда, едва заметный оттенок ироничности вносит в это произведение игровой, карнавальный момент, что не дает критику возможности открыто обвинять художника в манерности, «эстетизации» действительности, имитации сложности мысли, салонности, красивости и т. д.

Но, с другой стороны, это и не позволяет относиться достаточно серьезно к выдвигаемым и отстаиваемым художником ценностям, как и верить в искренность его интереса к изображаемым предметам (даже репродукции с картин мастеров прошлого в его картине воспринимаются не столько как знаки-отсылки к наследию мирового искусства, сколько как





*Л. Сошинская*
Декоративное панно. Керамика

*С. Пустовойт*
«В мастерской». Холст, масло

*Внизу:*

Кадр из фильма «Цвет граната»

*Л. Кындренискене*
Декоративное панно. Керамика

предметы убранства, декорации). Такое «облегченное» игровой установкой отношение к современной действительности, к предметному миру и, в конечном счете, к искусству опасно стремлением «играючи» переставлять акценты в старом, но вновь актуальном критерии жизни и культуры «человек — мера всех вещей» с человека — на вещь.

Значительно большим диапазоном и масштабом общественного звучания, способностью создавать значительные художественные ценности, полно и глубоко осмыслять современную жизнь, выражать ее культурные потребности и ориентация, обладают произведения Т. Назаренко, О. Филатчева, В. Хабарова, Я. Крыжевского, то есть тех художников, которые, серьезно и с уважением относясь к вещи, стремятся раскрыть и использовать, прежде всего, исторический и интеллектуальный опыт человечества, отразившийся в ней. Отмеченные метаморфозы вещи, изменение ее социального и художественного статуса сказались и на «самочувствии» декоративно-прикладного искусства, увидавшего (и это можно записать в его актив) своих предков, свою историю; восстановившего связь с прошлым, прерванную слишком рьяными апологетами производственного «жизнестроения» в 1920-е годы.

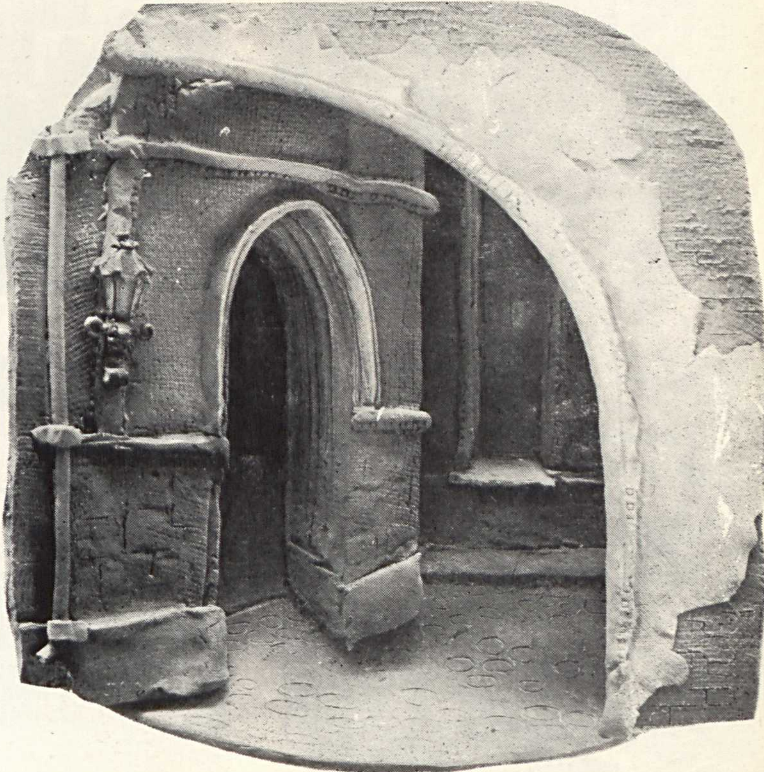
Блудный сын, вернувшийся под отчий кров, стал именитым и получил в наследство богатый исторический опыт родителей и ценные образцы утвари.

Но обретение своей родословной с обширным генеалогическим древом, чувства фамильной гордости, внешне проявившееся с середины 60-х годов, согласно К. Макарову, в движении «от конструктивности утилитарной формы... к пластической раскованности», «пространственной свободе» композиции, и в ориентации с начала 70-х годов на природные формы взамен технических, на достижения модерна, было неразрывно связано с кризисом идеала функциональной, конструктивной вещи, в том числе и утилитарной. А также идущей от 20-х годов веры в то, что прикладничество — мощное средство социального преобразования и переустройства мира.

Из среды художников-прикладников выделилась группа, представители которой хотят создавать не просто современные вещи, а шедевры, которые работают не на массовое воспроизводство, а на уникальность, то есть на музей, выставочную экспозицию, в лучшем случае, на художественную среду определенного интерьера или ландшафта.

Не имея тех возможностей, которыми обладают художники театра, ки-





но, телевидения и даже станковисты, а именно: возможности воссоздания любого образа любой вещи, диапазона ее подачи и обыгрывания, магии художественной реальности, свойственной этим видам искусства, и, наконец, массовости ее эстетического потребления кино, теле- и театральным зрителем, эти мастера все более отказываются от прозаически-бытового и традиционного декоративно-прикладного толкования создаваемой ими вещи.

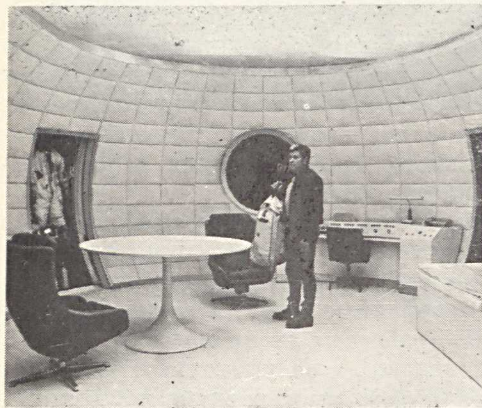
Вещь в их понимании и практике сама становится новым средством изображения и самовыражения, то есть новым видом изобразительного искусства со своими декоративными вариантами традиционных жанров — портрета, натюрморта, пейзажа, тематического, бытового и исторического, со своими приемами изобразительности и выразительности. Это находит отражение и в названиях декоративно-станковых работ: «Ритмы», «Город», «Игра», «После дождя», «Дом и завод», «Пять портретов», «Розовое платье и осеннее пальто», «Маскарад», «Последний трамвай» и другие, а также в «театральщине», «бутафории», «литературщине», «отсебятине» (что отмечено К. Макаровым), то есть в болезнях, которые раньше почти не были свойственны декоративно-прикладному искусству. К тому же благодаря уже отмеченному нами усилению знаковой функции вещи, мистификации ее утилитарной и декоративной роли в современном быту складывается и определенный социальный фон для восприятия именно такого варианта декоративно-прикладного искусства, появляется новый круг потребителей, вернее зрителей вещи, которые относятся к ней не как к предмету обихода, а как к объекту эстетического созерцания.

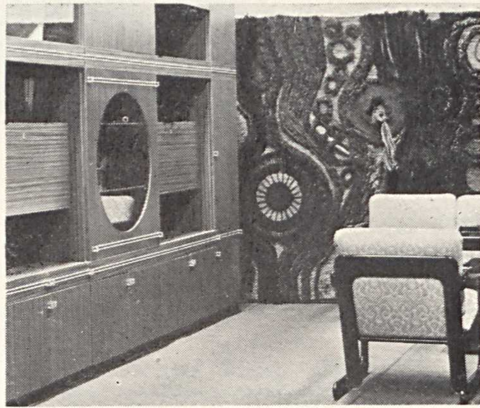
И художественная критика уже ищет и находит в произведениях декоративно-прикладного искусства, что, впрочем, часто соответствует действительности, а не является лишь данью метафорической стилистике,— язык «поэтических ассоциаций», «новое переживание пространства», «знаковые функции», «музыку и поэзию», «внутренний мир», «растительные» лики бытия» и многое другое, о чем раньше никто и не подозревал.

Изменился и круг проблем, связанный с интересующим нас видом искусства, и характер искусствоведческого подхода к нему, его анализа и трактовки. Все чаще теперь можно прочесть, что такие-то художники-прикладники «превращают толщу стекла в специфически стекольное поле эстетических переживаний», или что такая-то художница «придает скрытый за историческими параллелями темам остро современный ностальгический характер, слегка гротесковый и одновременно возвышающий смысл».

Предметно-художественное творчество в его станковом варианте оказало положительное влияние на изобразительное искусство в целом, расширило диапазон его возможностей, арсенал его художественных средств. Более того, оно уже дало уникальные образцы действительно высокого искусства, например, фарфоровый «Этюд к сонетам Петрарки» ленинградской художницы И. Олевской, не имеющей, по справедливой оценке критиков, «прецедентов в европейской и мировой пластике».

Курс на станковизм, на высокое искусство, на создание шедевров дает возможность мастерам декоративно-прикладного искусства обойти многие из его «родовых» проблем, например, соотношения массового и уникального, учета технологических возможностей промышленного изготовления их работ, исследования эстетических потребностей общества.

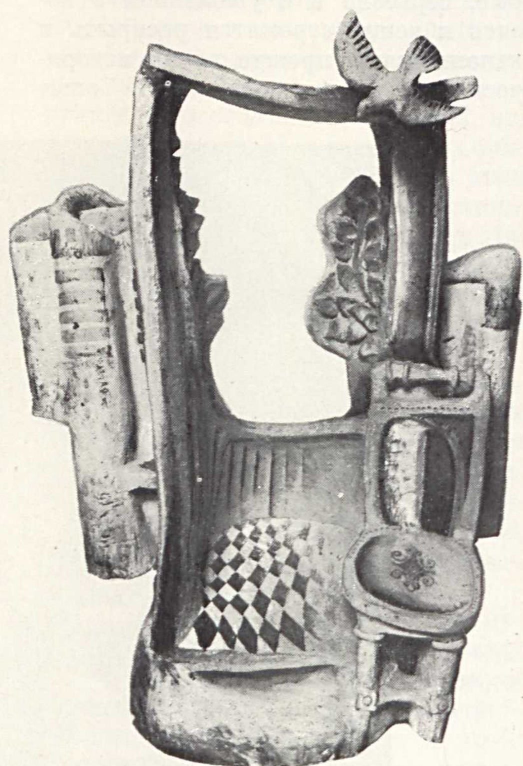




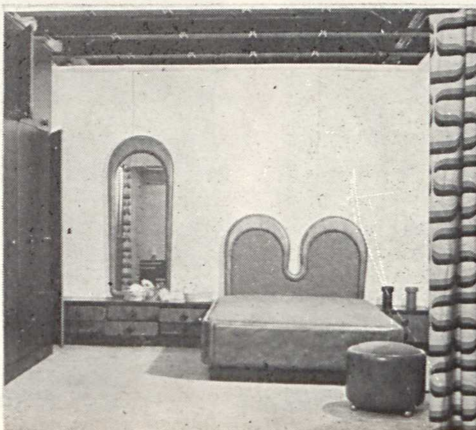






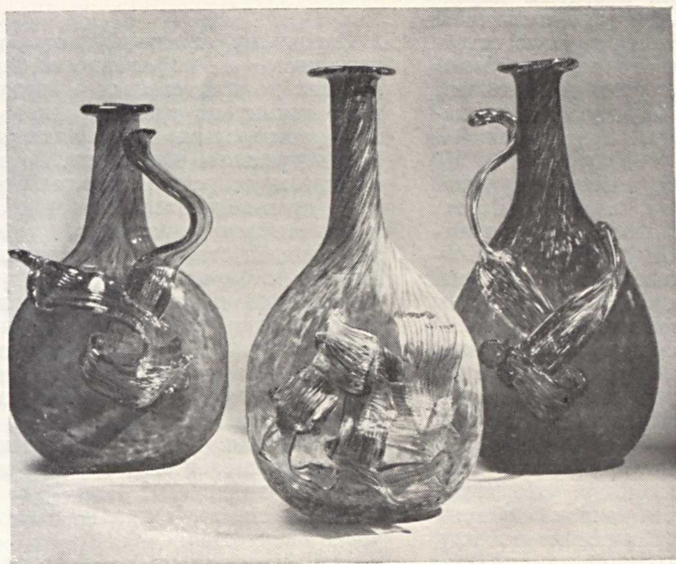












*И. Афанасьева*
Декоративная композиция.
Керамика

Кадр из фильма «Цвет граната»

*А. Степанова*
Декоративные бутыли. Стекло

←

*...Предметно-художественное творчество в его «станковом» варианте оказало положительное влияние на искусство в целом, расширило арсенал его выразительных средств, но, с другой стороны, уход прикладников в «чистое» искусство, отказ их от практических нужд общества свидетельствует в какой-то мере об их неспособности вопреки конкретным трудностям времени решать жизненно необходимые проблемы формирования предметной среды...*

Но, с другой стороны, не лишена оснований и мысль о том, что уход прикладников в «чистое» искусство, утечка творческих сил и умов, обескровливающая современный предметный мир, отказ от социальных, внехудожественных факторов и стимулов развития, разрыв с нуждами общества, свидетельствуют в какой-то мере об их неспособности на практике, вопреки конкретным трудностям времени, решать те жизненно-необходимые проблемы, большая часть из которых служит объектом обсуждения на страницах «ДИ СССР».

Не прав ли К. Макаров, говоря о том, что многие и, добавим от себя, наиболее талантливые прикладники «строят каждый в отдельности свой маленький домик, и никто не хочет строить большой дом сообща вместе». Может быть, не желая создавать вещи, пополняющие экспозицию музея в серванте, стремясь подняться в недоступные для таких притязаний станковые сферы, декоративно-прикладное искусство уподобляется порой принцессе в окошке высокой башни, достать которую простой смертный может разве что лишь на каком-нибудь сказочном Коньке-Горбунке, и выход из этой компромиссной ситуации содержится в намеченном К. Макаровым движении «через обретение полной свободы к новой предметности, и от замкнутого мира — к построению мира в целом».

Нам кажется, что возникновение станкового варианта декоративно-прикладного искусства — не временное и экспериментальное явление, а результат (и здесь мы согласны с В. Ароновым) поиска, общего для различных видов художественного творчества, «даже не стиля, а отношения к реальности, особенностей образного мышления, характера мировосприятия современного художника — в разных жанрах, сюжетах, материалах» [4], что правильнее говорить не о замкнутом мире вещи, а о ее новой способности, выявленной мастерами почти всех видов искусства, вмещать, постигать и строить целый мир в себе. Трудности здесь неизбежны, ибо трудна вечная задача любого творческого процесса — сохраняя личное, отвечать на общее.

←

Кадр из фильма «Солярис»

*В. Гориславцев*
Декоративное панно.
Керамика

Кадр фильма «Зеркало»

Меблировка и убранство
современного интерьера

Фотокадр фильма «Зеркало»

Меблировка и убранство
современного интерьера

Фотокадр фильма «Зеркало»

*В. Калинычев*
Декоративный рельеф «Балкон».
Керамика

---

1 *К. Макаров.* «Натурстиль» 70-х годов.— «ДИ СССР», 1979, № 2.
2 *В. Солоухин.* Письма из Русского музея. М., 1967, с. 31—32.
3 *А. Лупандина.* Пространство и время в фильмах Николая Двигубского.— «Творчество», 1979, № 3.
4 *В. Аронов.* Вещь глазами живописца и прикладника.— «ДИ СССР», 1979, № 3.

# Уровень теории, ее проблемы и реальность практики

Мария Некрасова



*Зоткин*
«Красный всадник».
Глина, роспись. 1971.
Куйбышевская обл. Абашево.
(Из коллекции Н. Шкаровской)

Сумки и ковры.
Г. Гаджиева. г. Шемаха
Азербайджанской ССР.
Г. Керимова. г. Баку.
Шерсть. 1974

Судьбы народного искусства у нас в стране привлекли внимание не только специалистов, они волнуют самую широкую общественность. Интерес к народному искусству возрастает со стремительной силой. Актуальность его проблем и для развития художественной культуры, и для национальной культуры в целом очевидна. Новую остроту вопросы народного искусства приобретают в свете проблем экологии, проблем среды, окружающей человека. Они тесно связаны с проблемами деревни, села. Таким образом, судьбы народного искусства совпадают с проблемами духовной культуры.

Именно на такой уровень выдвинул век технической революции проблемы народного искусства, повысив тем самым не только личную, но и историческую ответственность за его сохранение, потребовав глобальности решений всех его больных вопросов. Это ставит научную мысль перед новыми задачами, предъявляя ей свои требования.

Прежде всего — задача понять народное искусство в его глубине и особенностях, в сложности всех его связей, обуславливающих художественность. Только эстетическое восприятие мало может продвинуть наше понимание. Необходимо искать соединения художественного, культурного, исторического аспектов изучения, поскольку народное искусство утверждает себя не в индивидуально-субъективном, а в духовно-ценностном, вырастающем из коллективных начал.

Народное искусство — это огромный мир духовно-нравственного опыта, сформировавший неистощающееся вечное богатство художественных идей. Но именно поэтому его функция всегда выходит за пределы эстетического восприятия [1], оно познавательно в качествах исторического и духовного, нравственного и национально-психологического. Потому и не может ни в какое время быть ограниченным собственно эстетической сферой, как не может быть понято в формальном анализе, не учитывающего его движения.

Показательно, что в обсуждении судеб народного искусства недавно дискутируемый вопрос «Возможно ли народное искусство в век НТР» сменил вопрос «Что такое народное искусство?». Вопрос в той же мере отвлеченный, сколь и чреватый бедами для живого искусства. Весьма неубедительна попытка объяснить такой вопрос «Не промахами научной мысли, а «объективно сложившейся ситуацией» [2]. Но так ли это? Косвенно или прямо вопрос выражает точку зрения, достаточно укоренившуюся и ставящую под сомнение сам феномен, что никак не может помочь в разрешении реальных проблем и больных вопросов. Кстати, заметим здесь, что вряд ли правомочно в судьбах народного искусства ставить знак равенства между словесным фольклором, музыкальным и предметным народным творчеством. Хотя и существует между ними теснейшая связь, тем не менее нельзя не видеть и существенные различия. Например, уже то, что предметное народное творчество создается и функционирует в двух плоскостях: духовного и материального. Аналогия в таком случае не дает права на общие выводы. Но это попутное замечание. Вернемся к упомянутой точке зрения, породившей немало путаных, если не сказать, вредных суждений. Она сводится к четырем положениям, в них так или иначе отрицается народное искусство как феномен современности:

1. Народное искусство — прошлое, поскольку оно традиционное и крестьянское;

2. Народному традиционному искусству нет места в современности, поскольку деревня должна слиться с городом и потому неминуемо удел народного искусства — раствориться в промышленности, в индивидуальном творчестве. В этой связи народным искусством объявляется, наряду с произведениями народных мастеров и промыслов, продукция текстильной, фарфоровой, стекольной промышленности. Именно это предстало перед глазами удивленного и дезориентированного зрителя на одной из последних выставок;

3. Современным народным искусством провозглашается в противовес «традиционному — прошлому» — творчество индивидуальное, самодеятельное [3].

Нет сомнения, что самодеятельное искусство заслуживает внимания, но зачем подменять одно другим? Нельзя не заметить здесь все тот же вопрос — «Что такое народное искусство?»

И вот, оказывается, на предшествующих этапах в народном искусстве «все ясно» [4], чем древнее, тем яснее, но не ясно только, что делается с ним в настоящий день. Не ясно и как выйти из создавшейся путаницы. Но не призвана разве наука видеть, оценивать и прозревать ситуацию настоящего? Не есть ли отсутствие ясности в понимании народного искусства на современном этапе следствием того, что оно не понято достаточно и на предшествующих этапах прошлого? Ведь сам факт до сих пор расчлененного рассмотрения народного искусства по отдельным периодам говорит об этом. Так как же можно не видеть причины многих недоразумений, бесплодность многих дискуссий как не в состоянии научной мысли. Много ли у нас серьезных исследований самого предмета, которые могли бы стать основной для развития теоретической мысли? Их явно не хватает! Суждения и мнения подменяют теорию. Три перечисленных положения подкрепляются ссылками на высказывания А. В. Бакушинского, В. В. Воронова пятидесятилетней давности, реже на А. Б. Салтыкова, исключая возможность развития мысли научных авторитетов, но не боясь исказить и сузить концепции уважаемых ученых, подменить живую мысль схемой. Так создается видимость благополучия нашей науки, выдаваемой за последнее слово в диссертационных работах, в книгах и статьях.

Но посмотрим как такая ситуация в науке стыкуется с самой практикой народного искусства, где каждый вопрос оборачивается большой проблемой его жизни и жизни всей духовной культуры. Если в 40—50-е годы станковизация народного искусства, насаждаемые без оглядки современная тема, сюжет, формы, разрушали его фольклорную и декоративную природу, тоже самое, но с другой стороны происходило с ним, когда под влиянием дизайна, почти до середины 60-х годов пытались изгнать орнамент, рассматривая его как излишество.

Эти направления, насаждавшиеся под знаком новаторских в прямопротивоположном смысле обернулись для народного искусства, природа которого не учитывалась и не понималась. Больший удар пришелся на народные промыслы России, аналогичные беды коснулись достаточно и республик, отрицательный след их не проходит и в настоящее время. Так, в народном искусстве Средней Азии новая ступень развития долгое время усматривалась в тенденциях станковизации (туркменские сюжетные и портретные ковры). Собственно орнаментальная линия в них дискредитировалась. Народное искусство с его узорностью и фантазией отрицалось. Стремление насадить чужеродное в народные промыслы, стереть их локальные различия, определяло многие тенденции в его практике и в теоретической мысли.

Устремленность к модным новациям повлекла отрицание народного искусства, провозглашение его конца. Почти без оглядки, что называется с плеча, отрезались от него промыслы. С ссылками на современность они толкались на промышленный путь развития, скоро обернувшийся для них новыми бедами или вынуждались бесперспективно для собственного развития следовать искусству индивидуальных художников. Другими словами народное искусство понималось как нечто отжившее, что предстоит еще переделывать художнику на свой лад, осовременить. Каждый считал себя вправе независимо от компетенции, а тем более причастности к науке, решать судьбы промыслов и народного искусства в целом.

Такой позиции в понимании народного искусства, как известно, сопутствовали факты невежественного, грубого искоренения народного творчества: сжигались ткацкие станы (Вологодская, Архангельская области), спускались в реки древние набойные узорные доски (Средняя Азия), уничтожалась расписная керамика, закрывались домашние гончарные мастерские (Косово, Гурум Сарай). Мастера преследовались за продажу своих изделий на базарах, которые были всегда пульсом деятельной силы народного творчества. Народное искусство изживалось в селах, промыслы скоростными методами модернизировались. Руководствуясь среднемодным, создавались бескорневые, безликие вещи. Направлением провозглашались то «бездекорность», то пресловутая «обобщенность», то «лаконичность». Народному искусству обязательно надо было под что-то подделываться, только не быть самим собой.

Вот, вкратце, обстановка, которую можно назвать «объективной ситуацией».



Между тем, ложная новизна, ложное чувство современности порождают и теперь поборников не только в практике, но и в теории. Все, что ближе к поверхности, всегда распространяется быстрее и имеет больше сторонников.

Почему бы не поэкспериментировать над народным искусством — «пережитком прошлого»! Но представим на минуту, как бы обеднилось наше народное искусство, если бы навсегда исчезла золотая хохлома со свечением ее травного узора, или балхарская керамика с ее мягкой ангобной росписью, или голубая керамика Средней Азии действительно стала бы похожей на прибалтийскую, как это пытались некоторые сделать. Народное искусство не только бы много потеряло, но и как искусство перестало бы существовать, став чем-то безродно-средним.

Между тем, как известно, есть попытка исключить промыслы из понятия «народное искусство». И это также неверно, как и ограничивать «народное искусство» промыслом, что имело место в нашей теории до 60-х годов. Народное творчество сел тогда было уделом этнографов, почти не попадая в поле зрения искусствоведов. Несмотря на многие ошибки и необоснованные эксперименты, народное искусство тем не менее продолжает функционировать как мощный пласт художественной культуры. Тысячи и тысячи народных мастеров оказываются ее носителями. Традиции национальные, региональные, традиции школ народного мастерства в промыслах составляют ее богатство.

Все это предъявляет научной мысли серьезный счет. Решительная грань была проведена Постановлением ЦК КПСС о народных художественных промыслах и новым законом Конституции, взявшем народное искусство под охрану государства.

Однако, тем не менее многое еще не понимается и сейчас. Народная традиция нередко ломается ради скорых прибылей, разменивается на количество выпускаемых изделий. Из драгоценных материалов — кость, серебро, рог, мех — сувенирными предприятиями создаются грубые поделки, например, выжигаются городские пейзажи с памятниками на драгоценной мамонтовой кости, из меха делаются муляжи, выдаваемые за скульптуру (Дальний Восток, Камчатка). И это в то время, когда народные мастера, живущие в селах, в каждом доме, вынуждены бездействовать из-за отсутствия необходимого материала. Все это проблемы, требующие своего разрешения! Тонко и точно в свое время заметил В. Ключевский, что «допонять» что-то вовремя куда легче, чем «перепонимать» потом.

Именно в такой трудный новый этап **«перепонимания»** проблем народного искусства должна, по-видимому, вступить наша научная мысль. Прежде всего это касается самого понятия «народное искусство». Но как быть, если в книге, вышедшей в 1976 году, известный автор проводит мысль, характеризуемую следующим: «...Социальные и художественные условия, породившие разделение нашего искусства на «ученое» и «народное», давно перестали существовать и такое противопоставление не только лишено здравого смысла, но и противоречит природе нашего общества, тем более, что сложилось и развивается художественно полноценное современное советское декоративно-прикладное искусство» [5].

Можно было бы и не вспоминать это утверждение, если бы не упорно оно столь крепко. С ним ведь сталкиваешься при малейшей попытке разрешить какой-либо практический вопрос народного искусства, тем более на ведомственных уровнях. Но еще труднее обстоит дело, когда данная установка действует в определении путей развития искусства малых народов. Отсутствие теоретической ясности наносит явный ущерб культуре. Линия профессионально-художественного творчества в таком случае неправильно ведет к стиранию народного искусства, в то время как очень важно развитие двух линий и каждой своими путями.

Как видим, все это вопросы **методологические.** Но нельзя не видеть вместе с тем и то, что защита народного искусства — традиции грозит опасностью попасть в список «несовременных». Проще и легче в таком случае повторять старый тезис и не делать попытки его пересмотра. Все ведь как будто ясно. Только ясность эта весьма обманчивая! Ее можно оценить лишь с позиции формальной логики, а она, как известно, воздвигает предел мысли.

Да и можно ли с ее позиции решить серьезный вопрос, не подкрепляя его конкретными исследованиями, да еще вопрос жизненно ответственный для нашей художественной культуры?

Мы не можем не осознавать трудности нашего положения, противопоставляя взгляду устоявшемуся другую — противоположную ему точку зрения.

Но народное искусство гибнет! Гибнет вовсе не от исторической обреченности. Далеко не последняя роль здесь в несоответствии уровней научной мысли и объективной действительности.

Пользуясь опытом многолетних наблюдений за народным творчеством, как и результатами своих исследований, а также данными современной научной мысли в разных сферах, попробуем прояснить занимающий внимание вопрос и сформулировать некоторые наши теоретические установки и выводы.

Но прежде этого необходимо оценить еще ту ситуацию, которая сложилась для народного искусства в последний период художественной жизни 60—70-х годов. Что же это за ситуация?

Почему она дает право выделить новый этап в проблемах народного искусства и определить его для развития научной мысли, как этап «перепонимания»?

Дело в том, что крупные перемены, происшедшие в жизни народного искусства, выдвинули необходимость признать его как традицию живую, эти перемены тесно связаны с общим переломом в искусстве и в первую очередь в декоративном искусстве.

Декоративное искусство, начиная с середины 60-х годов, резко дифференцируется в своих культурных функциях. Определяется в специфичности каждая его область. Большое значение имело развитие дизайна, принявшего на себя утилитарную функцию предметного творчества. Не менее значительно было утверждение декоративного искусства в его собственной художественности, равноправно с живописью и скульптурой.

Именно в таком контексте народное искусство восстанавливает свою духовную функцию. Утверждается в собственной художественной самоценности. Возрождаются забытые образы, мотивы, приемы и техники. Народное искусство как художественная система определяется в собственной целостности. Возрастает эстетическая ценность национальных, краевых школ народного мастерства. Укрепляется значение рукотворности в создании вещей, и дух ремесла, и традиции. Неслучайно в это время рождаются новые виды народного творчества — роспись Полхова Майдана (Россия), камнерезная пластика (Тува), роспись по дереву Яворовщины (Украина), голубая керамика Ферганы (Узбекистан и Таджикистан).

Возрождаются древние очаги народной глиняной пластики — игрушка каргопольская, филимоновская, абашевская (Россия), узбекская и таджикская, украинская и многое еще другое.

С каждым годом возрастает социальный заказ на народное искусство внутри страны и вне ее. Именно «социальный заказ» стимулирует развитие народного творчества. Значение его тонко подметил П. Богатырев, выделив его в отличие от искусства индивидуальных художников, работающих на спрос, где играет роль реклама. В народном искусстве она не нужна. В его распространении действуют другие глубинные факторы наряду с внешними. Оно или принимается, или не принимается, но от этого оно не меняется в своей сущности, хотя и может изменяться в содержании. Нельзя не заметить, что в рассматриваемый период приобретает новую силу и содержание критерий традиции во всех областях искусства, тем более для народного творчества. Заметно оживляется внимание к традиции в селах. Многие утвердившиеся понятия, как традиция, школа, коллективность, образ, приобрели новые теоретические и практические аспекты, иное содержательное понимание.

Вырастает со всей остротой ответ — нет, народное искусство не прошлое и не «рудимент прошлого», обреченный, якобы, на гибель, не «пережиток древних форм», а живая традиция! Живая культура, нужная народу, несущая живой родник творчества.

Сама жизнь настоятельно выдвигает необходимость нового понимания народного искусства. Оно может утвердиться только с наиболее прогрессивных позиций в решении современных проблем духовной культуры. В первую очередь, проблем создания архитектурно-предметной среды. Эта проблема одна из главных проблем декоративного искусства. Она не может быть решена однозначно. Принцип единообразия архитектурно-предметной среды, переходящий в однообразие, весьма заметен. Расширившее свои функциональные возможности и художественные средства, декоративное искусство не сможет решить эту серьезную проблему, если не определится внутри себя в новых границах и мерах собственной целостности. Есть закон, по которому развитие не может идти по пути беспредельного размывания различий, без выявления их новых уровней, без утверждения в особенном. В этом



Косовские мастерицы.
Керамический цех.
г. Косов. Украинская ССР



Конкурс мастериц на празднике.
Деревня Верещаки
Новозыбковский район
Брянской области



Гафур Халилов
1976 г. Ура Тюбе. Таджикская ССР

смысле мы полагаем, что каждая область декоративного творчества, и в целом оно как область искусства, будет заострять свою художественную специфику, постепенно определяясь в своей целостности. Но оставим пока этот большой вопрос и подчеркнем, что в этой связи народное искусство тем более будет переживать процесс самоопределения. Соответственно, должно определиться и наше понимание его.

Образ архитектурно-предметной среды складывается многими силами, кстати, не всегда очевидными на поверхности. Роль народного искусства в формировании современной среды может быть многообразной. Это может быть и психологически-эмоциональное воздействие, содержательно-образное, порой и чисто формальное, и очень опосредственное, и, напротив, проявляться в каких-то очень устойчивых качествах. Благодаря этому народное искусство несет обогащение архитектурно-предметной среде, дает огромный заряд живой творческой силы, одухотворяет ее.

В век широчайшей индустрии оно устанавливает свои тончайшие, порой невидимые связи — от природы к человеку, от истории к современности, без которых проблематично гуманистическое развитие человечества.

Ведь неслучайно, что именно в эпоху экологического кризиса вопрос народного искусства с его началами общечеловеческого и личностного для каждого народа, с его неисчерпаемостью духовного и эстетического содержания, приобрел глобальный характер. Самой современностью он выдвинут в систему новых значимостей и это определяет его место в системе современной культуры.

Итак, народное искусство — духовная культура, система, развивающаяся по своим законам, особая структура! Она не может оказаться в хвосте других искусств и быть сведенной до значения чего-то «третьестепенного», по сравнению с другими видами искусства. Тем не менее, к сожалению, такое отношение есть. Оно даже в организационных вопросах — народные мастера не имеют творческого союза!

Очевидно, наше «перепонимание» народного искусства должно начаться с оценки его как культуры и одновременно с решительного размежевания его специфики с искусством профессиональных художников.

Необходимо выделить всей системой организации и критериями оценок народное искусство как **самостоятельный тип художественного творчества**, равный по культурной и эстетической функциям с другим типом — искусством профессиональных художников, взаимодействующее с ним в культуре как **самостоятельно функционирующая целостность**.

В свете этого будет грубым теоретическим просчетом, свидетельством явной ущербности методологии продолжать рассматривать и оценивать народное искусство по аналогии с искусством профессиональных художников, как говорят не совсем верно «ученым искусством». И соответственно предполагать, что народное творчество должно, якобы раствориться в промышленности или обрести свою, якобы, современность в самодеятельном искусстве. Все подобные суждения можно объяснить только как результат эволюционной теории, оценивающей народное искусство всего лишь как ступень к более высокой ступени — искусству профессиональных художников и тем самым обрекающей первое на исчезновение.

Очевидную путаницу и шаткость критериев можно оправдать только молодостью науки о народном искусстве, возникшей в 20—30-х годах XX столетия и до сих пор не определившейся в методах адекватных предмету изучения. Вряд ли есть основания повторять и некоторые высказывания о народном искусстве зарубежных авторов без проверки соответствующими исследованиями отечественного материала. Ведь кроме общих оснований вопрос судьбы народного искусства весьма индивидуален для каждой страны. Перед нашей научной мыслью стоит задача выработать критерии оценок народного искусства согласно его собственной целостности и сущности, а не заимствовать их у искусства профессиональных художников. Тогда народному искусству не понадобится постоянно догонять и подделываться под кого-то, растрачивая на этом пути собственные ценности.

Народное искусство как духовная культура нуждается в специальных мерах охранения его и прежде всего от массового коммерческого искусства, от промышленной стандартизации. Исторически народное искусство —основа всей художественной культуры. Его связи с другими видами и типами искусства трансформируются во времени — в развитии, а не во внешних заимствованиях и влияниях, как то пытаются представить порой, лишая народное искусство его самостоятельности. Эти связи могут то ослабляться, то усиливаться, могут действовать скрытно или явно, но при этом не уничтожается народное искусство в своей сущности. В силу такой крепости оно сохраняет глубинные основы культуры, аккумулирует представления **устойчивые**, а не субъективные. Оно живет в объеме всей истории и в разных слоях. Народное искусство, хотя и принадлежит к тому или иному социальному слою (в этом смысле имеет всегда и свою художественную окрашенность), тем не менее, в сущности своей, оно не ограничено классовыми рамками, не может, например, считаться только крестьянским или быть в пределах какого-то одного времени. Оно развивается и живет согласно своей **родовой сущности и коллективности** пока есть народ, есть человечество. Отсюда всегда является живой частью национальной культуры и культуры **мировой**.

Устойчивые черты определяются в народном искусстве тем, что оно носитель этнического. Но как во всякой культуре в нем есть разномасштабность уровней в результате чего создается их иерархия. В настоящее время у нас в стране можно по характеру бытования выделить **четыре формы** развития народного искусства. Не только не исключающие одна другую, но имеющие еще и промежуточные переходные формы.

1. Народное искусство, не вычлененное из своей этнографической среды и связанное с породившим его национальным и социальным укладом. Это народное творчество русского Севера, Приамурья, народов Камчатки, Дагестана, почти каждой республики, где жив комплекс понятий и эстетических представлений, где сохраняется бытовая необходимость в создаваемых вещах.
2. Творчество единичных мастеров, сохраняющих коллективный опыт традиций. Эта форма функционирует больше в силу потребности художественного выражения унаследованных традиций и навыков ремесла. Творчество в этой форме невозможно отождествлять с самодеятельным искусством, хотя последнее всегда сопутствует народному искусству.
3. Промысел, развивающийся стихийно, подобно росписи Полхова-Майдана и другие. Эта форма тесно связана с первой. При известных условиях художественная идея, технический навык легко перенимаются у соседа и кладется начало промыслу.
4. Промыслы, организованные в мастерские с производственным оснащением, механизацией подсобных работ, с профтехшколами. Это главным образом русские промыслы, ошибочно переименованные в 1960 году в фабрики. Ошибочно, посколь-



Русакович Катерина Максимовна с внуком. Деревня Руково, Стародорожный район Минской обл., Белорусская ССР



Коновалова Ольга Ивановна — лауреат премии им. И. Репина, мастер дымковской игрушки, г. Киров



Аракчаа Раиса Ажиковна — лауреат премии им. И. Е. Репина, резчица по камню. Тувинская АССР. г. Кызыл

ку и такой промысел остается народным искусством, сохраняя соответствующую ему художественную структуру. Она ломается принципом промышленного планирования, что есть еще один факт непонимания, «что такое народное искусство?» 15 традиционных промыслов из, примерно, 250 известных производств в РСФСР могли бы быть уже давно избавлены от промышленной системы, куда они ошибочно попали в результате все той же путаницы суждений.

Дело в том, что во всех четырех формах, народное искусство объединяет одна структура творчества, где народный мастер или художник выступают не как творческая единица, но являются носителями традиции, той или иной **школы,** ее системы, входящей в общую художественную систему народного искусства. Неповторимость личного восприятия индивида несет всегда дыхание общего, творческую духовную причастность не только школе, но и народному таланту в широком смысле с его духовными качествами. Такая причастность определяет готовый материал образов, которые варьирует народное искусство и импровизирует на основе их во всех четырех формах. При соответствующих условиях и целенаправленных мерах по охране народного искусства, оно может развиваться во всех четырех формах. Итак, феномен народного искусства может быть определен по главным параметрам его системы, входящей в более широкую систему национальной культуры и в систему мировой культуры. Это такая структура, которая на всех уровнях формируется законом **коллективности и традиции.**

На каждом уровне системы действуют школы традиций — национальные, региональные, школы промыслов, значение и смысл которых исторически меняется. Их особенности не должны уничтожаться.

Дело в том, что русская или тувинская, узбекская или украинская, таджикская и прибалтийская народная глиняная пластика, вышивка и ткачество живут уникальностью своих неповторимых традиций школ народного искусства, народного мастерства. Это огромное культурное богатство нашей страны, многообразие его надо беречь. В свете всего сказанного мы определяем значение школ в народном искусстве на современном этапе как значение эстетическое. Школы народного искусства таким образом являются носителями эстетической духовной культуры.

Выделяя новый смысл школ в аспекте эстетического, мы определяем их как общность народных традиций, общность художественной системы и стиля, на основе которых функционирует народное искусство на всех его уровнях и в каждой из четырех форм.

Каждая такая общность, как и вся система развиваются по закону единства индивидуального и коллективного. Он регулирует развитие народного искусства в каждой форме. Ток традиции как ток самосознания пронизывает общность на всех уровнях народного искусства. Народное творчество воспроизводит традицию в меру особенностей каждого вида и формы его развития.

Оно живет чувством своего единства с природой, переживаемой согласно духовной сущности и исторической реальности народа. Народное искусство воспроизводит меру, гармонию, закономерность целостного восприятия мира, отсюда богатство духовного содержания. Именно этот аспект не учитывал Леви-Стросс в построении «Мифа». Для него человек оставался замкнутым в природе. Но вместе с тем есть опасность и недооценить значение природы ее окружения для развития народного искусства.

Опыт нравственного и опыт знания формируется в культуре коллективными началами труда и самой жизни, природным окружением человека. Всякое нарушение этих вязей, как известно, чревато многими потерями. На народном искусстве тяжело сказывается отрыв от сельского образа жизни. Эти вопросы составляют экологический аспект проблем народного искусства. Он позволяет расширить и углубить собственно эстетический аспект. Природа наполняет человека, живущего в селе. Природные ритмы пронизывают разные сферы его жизни. И естественно в первую очередь — народное искусство. Народный мастер мыслит образами, а не сочиняет их. Отсюда органичность народного искусства, не знающего искусственных построений, отсюда ощущение своей причастности к природному миру, рождающее музыку чувств.

Музыкальность в этой связи есть выражение одновременно индивидуального и родового, есть формообразующее качество народного искусства.

Ни вражда с природой, ни насилие над ней формируют нравственный мир народного творчества, а извечный диалог — человека с природой.

Приведу несколько строк из письма ко мне народного мастера: «С добрым приветом Весны к Вам Антон Н. Пришла весна к нам 31 марта, прилетели ко мне на тополь 6 скворцов и грач в огород. Когда увидел их, я снял шапку и поклонился». Это пишет колхозник, мастер, в доме которого радио и газета, что вовсе не мешает (как думают нередко) сохранить великий дар поэтического мироощущения. Оно так же уникально, как уникален индивидуальный неповторимый внутренний мир человека, а в целом духовный мир народа.

Деревня, кишлак, аул, село, где жизнь неотрывна от природы формирует человека в тончайших слоях, навсегда останутся важным источником воспроизводства материальной и духовной культуры. Таким образом Марксово определение труда как деятельности «по законам красоты» применительно к народному искусству выступает в значении его «родовой сущности».

От Ледовитого океана до гор Памира и Кавказа, степных районов России, от берегов Камчатки до Прибалтики и на просторах русских равнин действует, как закон, структура народного восприятия, чувства и переживания мира.

Они у каждого народа — свои, слитые в едином чувстве Родины, Земли. Как феномен этнический, народное искусство выражает сложившийся национальный характер. Отсюда его проблемы есть проблемы национальной культуры.

Отражая народное мировоззрение, народное понимание красоты, народную мудрость, народное искусство несет нравственность, духовность, выковываемые историей каждого народа и всего человечества.

Как феномен современный, народное искусство представляет проблему духовной культуры. Оно функционирует в ее контексте, отсюда глобальность его вопросов. Потому охрана народного искусства есть охрана Природы, Земли, Человека...

---

[1] Вопрос о содержании народного искусства поднят В. М. Василенко. См.: *В. М. Василенко.* Избранные труды о народном творчестве X—XX веков. М., 1974.

[2] *К. Чистов.* Заметки фольклориста.— «ДИ СССР», 1978, № 10, с. 23.

[3] *Т. Зубова.* О границах понятия народного искусства.—«ДИ СССР», 1973, № 8, с. 25—27. *Н. Велигоцкая.* Не переставая быть традицией.—«ДИ СССР», 1977, № 10, с. 19—20.

[4] *К. Чистов.* Заметки фольклориста.— «ДИ СССР», 1978, № 10, с. 23.

[5] *М. А. Ильин.* Избранные работы об искусстве народных промыслов и архитектурном наследии XVI—XX веков. М., 1976, с. 40.

# «Изразцовое окно» в декоре русского храма

Николай Павлов

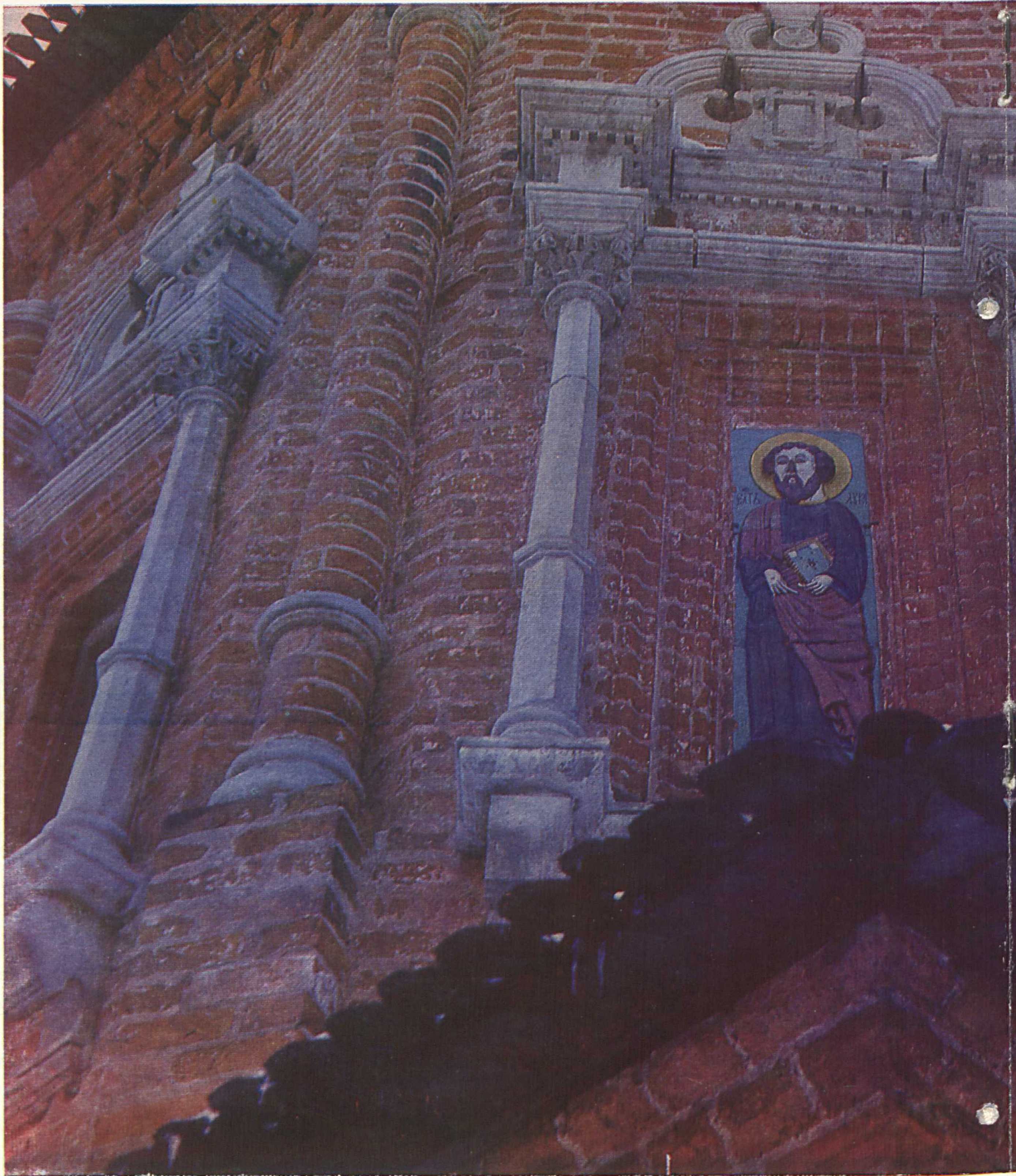
Общий вид надвратной церкви Иоанна Предтечи Солотчинского монастыря. 1695 г.

Изразцовое окно надвратной церкви Иоанна Предтечи Солотчинского монастыря

Конец XVII века ознаменован в русском зодчестве появлением новой пространственной структуры храма, природа которой коренится в назревшей в течение века перемене всего уклада русской жизни. Культурные связи с Западной Европой, прямые и опосредованные через Украину, обновление византийского наследия расширили кругозор русского общества, способствовали его «обмирщению». Церковные реформы второй половины XVII века нашли отражение не только в богословских спорах, литературе и живописи, они также способствовали выработке новых концепций в храмовом зодчестве, которое по чисто вторичным признакам получило название «нарышкинского барокко». Обогащение феодалов и монастырей способствовало широкому культовому строительству. Развитие ремесел, расширение международных торговых связей обеспечило ему новую техническую базу. Применение таких строительных материалов, как железо и стекло, позволило раздвинуть и осветить внутреннее пространство зданий.

Долгая и сложная эволюция облика древнерусского храма, продолжавшаяся в более или менее скрытой форме около четырех веков, завершает к этому времени свой очередной этап. Нерасчленимо цельный и слитный в своем смысловом содержании и архитектурном выражении древнерусский храм из кубического объема — олицетворения изначального единства и уравновешенности «земного» и «горнего» — постепенно к концу XVII века приходит к новой пространственной структуре. Широкое распространение получают ярусные храмы, церкви с трапезными на высоких подклетах и надвратные церкви. Четкое членение объема храма по вертикали наглядно выражает его новую символическую модель. Подклет обретает характер развитого подиума, завершающегося папертью или гульбищем и олицетворяет в храмовой постройке сферу земного. Украшенный белокаменной резьбой, красный корабль верхнего яруса как бы вознесен над этой «мирской» частью. Между вместилищем земного — подклетом и вместилищем «небесного» — верхним ярусом с трапезной палатой проведена граница — белая балюстрада.

Такое пространственное и символическое членение породило целую систему изобразительных и декоративных тем и мотивов. Верхний ярус храма предельно насыщен пластикой и цветом: пилястры, полуколонки и тяги из красного кирпича, наличники, карнизы, фронтончики и колонки, окна с богато декорированными решетками и, наконец, изразцовые вставки образуют новую для русского зодчества того времени, строго организованную художественно-декоративную систему.



В новом типе постройки размеры окна резко увеличиваются, стена по отношению к внутреннему пространству храма становится тоньше. Это конструктивное изменение означает утрату окном своего традиционного символического смысла. Наряду с порталом, сводом, куполом, столпом окно также всегда было в ряду основных значимых частей в смысловой системе храма. Оно связывало внутреннее пространство храма с внешним не только функционально, но и символически. Древняя трактовка окон как очей храма точно отражало их вторую функцию. Большие окна уже не могли быть «очами» храма. Утрачена их проницающая глубина, высота и ширина решительно возобладали над нею. Из глубокого отверстия окно развернулось в плоскую остекленную поверхность, стало чисто архитектурной частью фасада.

В соответствии с общими закономерностями диалектики перерастания изначальной символической формы в изобразительно-художественную (примером которого может служить развертывание древнего смыслового содержания русского храма в наглядно изобразительное ярусное выражение в постройках XVII века) можно предположить следующее. Поскольку с точки зрения культовой концепции храма присутствие в его облике окна в его символическом значении оставалось столь же необходимым, как и прежде, утрата окнами этой символической функции вследствии превращения их в крупноформатные световые проемы привела к выработке нового зримого выражения символической связи храмового и внешнего пространства.

Возникает вопрос: где искать это выражение, где новый зримый аналог утраченного образа окна как «ока» храма?

Отличительной особенностью сложной системы декора верхнего яруса храмов является то, что они организуются вокруг оконных проемов, как своих композиционных центров. Особое место занимают в этой системе декора изразцовые вставки. Их расположение, изобразительное содержание, цвет, форма, очевидность какого-то скрытого, намекающего смысла всего их облика дает возможность предположить, что изразцовые вставки — это символические изображения окон, их смысловой эквивалент. Это смысловое значение изразцов с особой выразительностью проступает в Солотчинских постройках русского зодчего Якова Бухвостова, крупнейшего мастера конца XVII века — в церкви Святого Духа с трапезной и надвратной церкви Иоанна Предтечи, ведущих в ряду памятников московско-рязанской ветви «нарышкинского барокко». В этих сооружениях изразцовые вставки включены в систему архитектурного декора в качестве их композиционного центра. По своему художественно-композиционному значению они даже более важны, чем сами окна. Уникальные в своей очевидности примеры включения изразцов в качестве символических окон позволяют дать изразцовым вставкам в соответствии с их смысловой функцией то определение, которое с наибольшей полнотой отразит их содержание в общей системе построек—это «изразцовые окна».



В подтверждение высказанных предположений обратимся к вышеуказанным сооружениям и кратко опишем некоторые из наблюдений, позволившие сделать заключение о смысловом содержании изразцовых вставок как символических окон.

В церкви Иоанна Предтечи «изразцовые окна» с изображениями евангелистов помещены прямо в четыре «слепые» проема на диагональных сторонах восьмерика, зодчий чередует их со световыми окнами на его фасадных сторонах. Таким образом оба вида окон как бы попеременно выполняют свои функции — осветительную и символическую. Характерно, что если световое окно по формату проема целиком соответствует новой чисто функциональной концепции, то окно-изразец иллюзией глубины и малого размера ложного проема отчетливо стремится воспроизвести облик древнего окна-ока.

В церкви Святого Духа с трапезной палатой функцию окон-очей храма выполняют изразцовые вставки, в которых символически выражено внутреннее, «небесное» пространство храма с парящими в нем херувимами. Если в церкви Иоанна Предтечи перед нами простой случай помещения изразцового окна в проеме для окна светового, прием подмены, самой своей очевидностью намекающий на функцию изразца как символического окна, то в церкви Святого Духа концепция раздвоения окна на функциональное и символическое получает более сложное развитие. Изразцовые окна расположены в простенках между световыми и во фронтонах их наличников и в этом случае являются композиционным средоточием поля фронтонов. По местоположению они не идентичны и уже не совпадают по формату проема. По своему облику оба окна предельно выявляют различие своих значений. Изразцовое окно посвоему подчеркнуто небольшому, по сравнению со световым, размеру наглядно воспроизводит облик окна-ока древнего храма. Световое окно подчеркнуто функционально. Но при этом характерно, что оба окна, предельно выражая различие своих функций, объединены в некоторую целостность сложным декором их общего наличника. Наличник становится декоративным воплощением идеи изначального единства функций окна, его наглядным изображением, при этом все это необычайно развитое декоративное обрамление

группируется вокруг изразцового окна, а не светового.

Сами фронтоны при этом фактически являются наличниками изразцовых окон. Этим пластическим акцентом еще раз подчеркивается, что световое окно несет над собой свою идею, свое символическое изображение, более выразительное в пространственном, пластическом и цветовом отношениях, чем оно само.

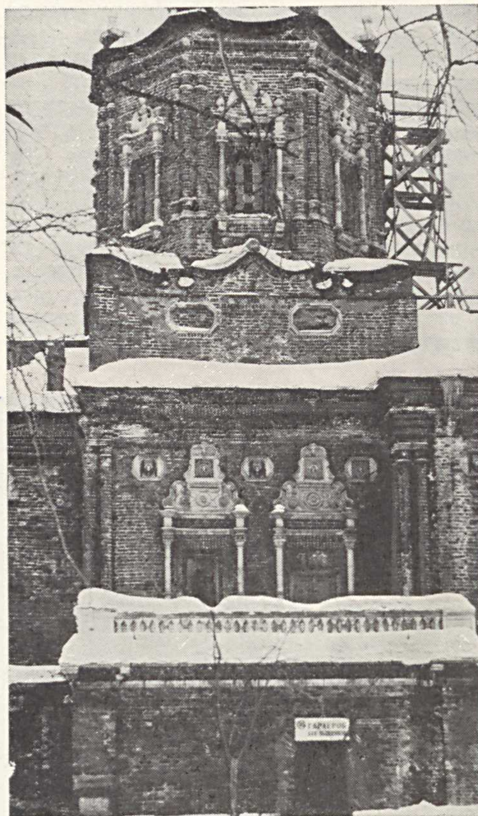
В обоих храмах изразцовые окна расположены так, что при обходе здания херувимы и евангелисты проецируются точно в середину невидимого, но подразумеваемого подсводового пространства — то есть именно туда, где им отведено место в соответствии с традиционной изобразительно-сюжетной системой храмового пространства. Зона оптимального действия этого эффекта определена как самой планировочной структурой монастыря, так и размещением изразцовых окон на фасаде. Чрезмерное приближение повлекло бы за собой нарушение эффекта: изразцовые окна проецировались бы не под мнимый свод, а на него. Однако возможность такого приближения исключена расположением паперти и лестниц. Слишком близко подойти нельзя. При удалении от церкви на расстояние, равное 3—4 высотам ее фасада, эффект не исчезает сразу, а переходит в иллюзию неба, просвечивающего через окно-изразец. Эта промежуточная иллюзия прозрачности — еще одно подтверждение функции изразцов как окон. Только при еще большем удалении, возможность которого, однако, исключена самим расположением храмов в монастыре, иллюзия окна полностью исчезает от снижения контраста сине-зеленых изразцов и красной кирпичной стены.

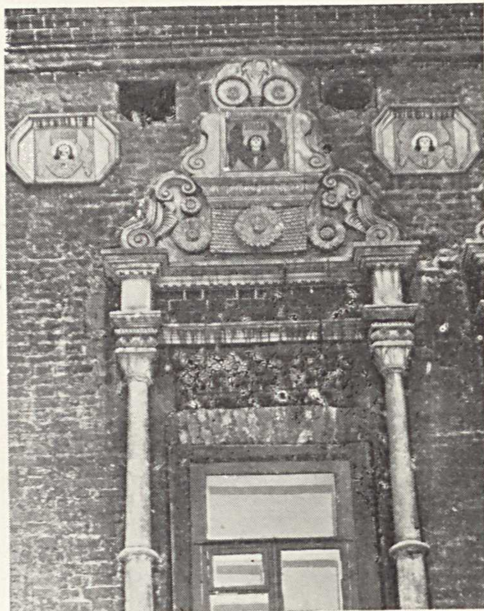
Зона оптимального восприятия изразцов на восьмерике церкви Иоанна Предтечи при обходе храма как бы дополнительно расширена значительной высотой глухой части восьмерика над окнами, что ослабляет нежелательный эффект вертикального смещения фигур евангелистов при слишком большом приближении и сохраняет иллюзию проекции изразцового окна под свод храма.

В церкви Святого Духа изразцы помещены под развитым карнизом в хорошо воспринимаемом фризовом ярусе фасада. Такое расположение цветового декора является классическим и зона его восприятия как и цветного скульптурного фриза Парфенона в системе афинского Акрополя построена по тем же исходным, классическим принципам. Можно представить, что в момент крестного хода изразцовое окно церкви Святого Духа воспринималось примерно так же, как скульптура в метопах Парфенона во время панафинейских шествий.

Вообще цветовое построение имеет большое значение для восприятия и понимания системы изразцовых окон в целом. Процесс «обмирщения», особо активно проходивший в церковном зодчестве во второй половине XVII века, проявился и в том, что на этом завершающем этапе развития древнерусского искусства многоцветные «мирские» храмы окончательно возобладали над белыми «апостольскими». Белый цвет, цвет аскезы, стоявший непроницаемой очистительной завесой между естественным цветовым миром природы и миром храма, как бы спектрально разложился. Торжествует идея яркого, сквозного, всепроникающего, сложного, «цветного» мира.

В Солотче традиционное сочетание красного кирпича и белого камня дополняется многоцветьем изразцов, основанном на оттенках зеленого цвета, дополнительного к основному красному. Вся цветовая гамма изразцов церкви Святого Духа построена по определенной системе. Изразцовые вставки подразделяются по цветовому построению на четыре, примерно равные, группы. В трех из них фон светло-зеленый с переходом к синему и желтому, в одной — синий. Лики во всех случаях белые. Нимбы в трех случаях желтые и в одном — белые. Зато в каждой группе — свой особый цвет крыльев: желтые, темно-синие, фиолетовые и светло-зеленые. Множество оттенков поливы дает богатые цветовые сочетания внутри каждой изразцовой вставки и самих вставок между собою.





Длительные наблюдения и фотосъемка показали, что спектр цветовой гаммы изразцов точно соответствует цветовой шкале неба в основные моменты светлой части суток (восход, полдень, закат). В любое время года, при любой погоде и освещении фон одной из групп изразцов обязательно совпадает с цветом неба. Возникает эффект своеобразного небесного отголоска со стороны храма. Эффект усугубляется тем, что спектр изразцов не просто копирует цветовую шкалу неба, а дает ее более яркий, насыщенный вариант. Небо как бы концентрируется в изразцовых окнах. Другие группы изразцов, фон которых не совпадает в данный момент с цветом неба, дополняют ведущую группу богатой палитрой оттенков и нюансов. Образуется ритмическая цепочка «тающих» в воздухе херувимов. Таким образом, в символическом изображении внутреннего, «небесного» пространства храма заложен образ неба более яркого и сильного по цвету, более сосредоточенного и одушевленного, чем настоящее.

Максимальный эффект от всей системы изразцов в целом возникает на восходе и закате солнца, то есть в моменты, близкие по времени к наиболее важным богослужениям. В эти часы создается впечатление, что просветлевшее, золотисто-зеленое рязанское небо, пронизав храм, сосредоточило в нем свою синеву. Характерно, что именно в это время остекленные окна более всего бесцветно бликуют, отражая яркость неба, подчеркивая свое функциональное назначение и выявляя символическое содержание изразцовых окон.

Ночью ведущую роль берет на себя группа изразцов с темно-синим фоном, который смотрится глубоким провалом даже в новолуние. Что касается изразцовых фигур евангелистов церкви Иоанна Предтечи, то они выполнены в той же цветовой гамме, только цвета самих изразцов еще ярче и насыщенней. Массивно и четко читаются нимбы, лики и книги в руках апостолов. Любопытно, что ночью при луне или искусственном освещении в руках евангелистов отчетливо просматривается маленький яркий блик, напоминающий зажженную свечу в окне (в культовой системе значений это «светоч веры», Евангелие).

Таким образом в обоих постройках перед нами тщательно продуманная концепция изразцовых вставок как символических окон, воплощенная с помощью целого комплекса средств—планировочных, архитектурных, пластических, цветовых, изобразительных. По-видимому, система изразцовых окон церкви Святого Духа осталась незавершенной. Скорее всего именно для них предназначены декоративные «слепые» проемы в верхнем ярусе четверика, очень близкие по форме к вставкам в простенках самой церкви. И уже, наверное, для изразцовых изображений были выложены «слепые» диагональные окна восьмерика, такие же, как и в церкви Иоанна Предтечи. Они выглядят рамами, подготовленными для изразцов.

Можно догадаться, насколько обширной и мощной была бы эта система в полностью завершенном виде. Можно представить себе, как изображаемое внутреннее пространство сливалось бы в единую, устремленную ввысь «твердь». Исторические документы сообщают, что строительство на первом этапе (до 1698 года) не было доведено до конца из-за нехватки средств. Поэтому можно предположить, что зодчий был ограничен в выборе формы изразцовых вставок двумя основными типами: «херувима» и «евангелиста», из-за чего широкая и богато задуманная композиция не получила завершения в верхнем ярусе четверика и в восьмерике.

Северный фасад трапезной церкви Святого Духа Солотчинского монастыря. 1689 г.

Окно и изразцовые вставки на северном фасаде трапезной церкви Святого Духа Солотчинского монастыря

*Наследие известного германо-американского искусствоведа Э. Панофского (1892—1968) вызывает ныне большой интерес, в том числе и в советской науке об искусстве. Зачастую, однако, имя Эрвина Панофского используется как отвлеченный и в значительной мере условный символ, за которым стоит идея, что тематический, сюжетный, символический аспект художественного произведения заслуживает столь же пристального изучения, как и стилистика.*
*Между тем, сводить метод Панофского к анализу содержания так же нецелесообразно, как сводить формальный метод к анализу формы: мало кто из крупных искусствоведов прошлого и настоящего всерьез полагал, что произведение можно с должным пониманием созерцать в вакууме чисто формальных отношений, куда не проникает ни один отзвук идеологической суеты внешнего мира (даже «отцу формализма» А. фон Гильдебрандту подобный «храм чистого искусствознания» представлялся в виде идеальной грезы или навязчивого миража, но отнюдь не прикладной реальности). Важнейший вклад Панофского в искусствознание состоит скорее в том, что он разработал многочисленные примеры сопряжения иконографических (то есть, собственно тематических и сюжетных) и стилистических исследований, превратив стиль и иконографию из соседей поневоле, мучительно сознающих взаимное отчуждение, в сотрудников, умудренных в светском общении. Важнейшей целью Панофского было «исследование истории символов», то есть, «постижение характерной для той или иной эпохи манеры выражения основополагающих тенденций человеческого мышления». Хотя покойный ученый не всегда был последователен в разработке этой программы (достаточно сказать, что он обошел вниманием европейское искусство XVIII—XX веков, считая его «лишенным иконологии»), важнее для нас те позитивные аспекты его наследия, которые нередко позволяют сплотить усилия ученых, что особенно ценно сегодня, в условиях возрастания интереса к исследованиям комплексного, системного порядка.*
*Желая познакомить читателя с манерой и стилем мышления Панофского, мы выбрали для публикации небольшую книжку «Готическая архитектура и схоластика» (Gothik architecture and scholosticism), вышедшую в 1951 году. Основанная на лекции, прочитанной еще в 1948, она стала (наряду с книгой об аббате Сугерии, вдохновителе готического обновления церкви Сен-Дени) одним из главных итогов работы ученого в период второй мировой войны. Успеху книги, выдержавшей несколько изданий и переведенной на французский, испанский, польский и другие языки, ставшей в 1950-е годы одним из влиятельнейших исследований о западноевропейской архитектуре XII—XIII веков, во многом способствовали необычайное изящество и логическая ясность ее построения, почти конгениальные самой теме, то есть методу готических зодчих, воплотивших в камне не только гимн всемогуществу Всевышнего, но и восторженную апологию человеческого разума.*
*Основная идея книги не нова — замечания об идейном родстве готики и схоластики высказывались еще Ж. Мишле, К. Шнаазе, Г. Земпером (если не считать предпосылок этого постулата, восходящих к Ренессансу)[1]. Новой здесь явилась скорее не исходная точка, а та строжайшая последовательность, с которой Панофским была возведена вся конструкция. Общее положение превратилось в детальную и в ряде случаев убедительно аргументированную систему доводов, сводящих отдельные слоги языка архитектуры и философии в единые фразы.*
*Примененный в этой книге метод ближе всего не к архитектурной иконографии и «символологии» (популярным в современной западной науке), а к исконным традициям немецкой «науки об искусстве», еще в XIX веке стремившейся решать стилевые проблемы различных искусств путем сведения их к единому культурфилософскому знаменателю. Из схоластики и готики Панофский созидает одно — хотя и существующее лишь в умозрении — здание, где философия, книга (если воспользоваться знаменитым суждением В. Гюго) не умерщвляет архитектуру, но соревнуется с ней в красноречии, в итоге сливаясь в общую величественную «Сумму».*
*Очерк «схоластической архитектуры», написанный Панофским, не избежал упреков в схоластичности. При этом критики едко напоминали о том, что исследование создавалось в те годы, когда Панофский не имел возможности изучать описываемые им памятники на месте, то есть в оккупированной немцами Франции.*
*Не перечисляя всех негативных аргументов, заметим, что, конечно, исследование Панофского можно рассматривать лишь в качестве одного из возможных вариантов архитектуроведческого решения проблемы. В любом случае печатаемые здесь извлечения, в которых мы старались сохранить общую логику текста, превосходящего все иные сочинения Панофского особой, порою завораживающей ясностью аргументации, должны привлечь внимание не только историков средневековой художественной среды, но и всех, кто интересуется современными проблемами искусствознания и художественной критики, где попытки синхронного соотнесения различных проявлений духа в общем «культурологическом ключе» встречаются все более часто. В этом плане работа Панофского остается актуальной.*

*Михаил Соколов*

[1] *О сопоставлениях готики и схоластики см.: Ch. G. Morey.* Medieval art, N. Y., 1942, p. 255—267; *P. Frankl.* The Githic Literary sources and interpretations through eight centuries. Princeton, 1960.

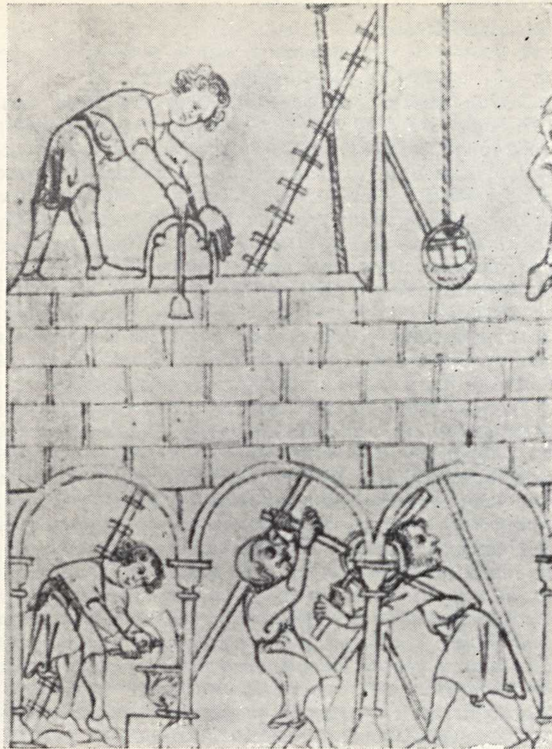


# Готическая архитектура и схоластика

(Отрывки из книги)

Эрвин Панофский

Историк вынужден делить свой материал на «периоды», которые, согласно изящному определению Оксфордского словаря, являются «различимыми отрезками истории». Для того, чтобы быть различимым, каждый из этих отрезков должен обладать определенным единством, и если историк хочет удостовериться в существовании этого единства, не ограничиваясь одной лишь гипотезой о нем, ему неизбежно придется выявлять внутренние аналогии между такими явственно разнородными феноменами, как искусство, литература, философия, социально-политические течения, религиозные движения и т. д. Это стремление, само по себе весьма похвальное и даже необходимое, превратилось в выискивание «параллелей», чреватое совершенно очевидными опасностями. Один человек в состоянии в совершенстве овладеть лишь одной, достаточно ограниченной областью и вынужден полагаться на неполную, порою даже вторичную информацию при попытке выйти ultra crepidam <«за свой сапог» — латинская пословица>. Немногим дано противостоять искушению либо обойти, либо слегка «выправить» те линии, которые отказываются быть параллельными, и даже подлинный параллелизм не приносит нам полного удовлетворения в тех сучаях, когда мы не можем установить его истоков. Не удивительно поэтому, что еще одна робкая попытка соотнести между собою готическую архитектуру и схоластику должна вызвать недоверие как у историков искусства, так и у историков философии.

Но забудем на минуту обо всех внутренних аналогиях, дело в том, что между готической архитектурой и схоластикой существует целый ряд очевидных и едва ли случайных совпадений, касающихся чисто фактологических данных о месте и времени, причем совпадений настолько неизбежных, что историки средневековой философии, отнюдь не руководствуясь какими-то соображениями внешнего порядка, вынуждены порою прибегать к той же периодизации, что и историки искусства, хотя материал у них совершенно различный.

... Как новый схоластический стиль мышления, так и новый строительный стиль (opus Francigenum, «французский стиль»), хотя и были созданы «множеством мастеров из разных стран» (как заметил Сугерий о своих строителях и ремесленниках) и вскоре превратились в подлинно интернациональные течения, распространялись однако из региона, ограниченного окружностью с центром в Париже и приблизительно стомильным радиусом, и еще целые полтора столетия по-прежнему были сосредоточены в этой области.

Именно отсюда берет свое начало высокая схоластика, история которой обычно ведется с рубежа XII—XIII веков, то есть с эпохи первых триумфов высокой готики (Шартр и Суассон). Именно здесь оба течения достигают «классического» или высшего этапа своего развития (в царствование св. Людовика — 1226—1270). Именно здесь в этот период плодотворно трудятся такие представители высокой схоластики, как Александр Гальский, Альберт Великий, Вильям Овернський, св. Бонавентура и св. Фома Аквинский, а также такие зодчие высокой готики, как Жеан де Лу, Жеан д'Орбе, Робер де Люзарш, Жеан де Шель, Гюг де Либержье и Пьер де Монтеро.

... Наиболее «концентрированная» фаза этого поразительно синхронного развития, то есть период между 1130—1140 и 1270-ми годами, является именно тем отрезком времени, который, на мой взгляд, и позволяет наблюдать связь между готическим искусством и схоластикой, — связь несравненно более конкретную, чем простой «параллелизм», и в то же время более отвлеченную, нежели те индивидуальные (и весьма важные) влияния, которые неизбежно оказывают на живописцев, скульпторов или архитекторов эрудированные советчики. В противовес простому параллелизму, связь, которую я имею в виду, является причинно-следственным отношением, но, в отличие от индивидуального влияния, это причинно-следственное отношение возникает как результат распространения, а не прямого воздействия, распространения того, что можно за неимением лучшего термина назвать «мыслительным навыком» /mental habit/, если свести значение этого стертого клише к его точному схоластическому смыслу: это «принцип, регулирующий поступок» (principium importans ordinem ad actum; Thomas Aquinas, Sum. theol., I—II, qu. 49, art. 3 c). Подобные духовные навыки действуют в каждой цивилизации. В наше время, например, любой труд по истории проникнут идеей эволюции (исследованию которой — а она сейчас, по-видимому, входит в свою критическую фазу — до сих пор уделяется слишком мало внимания), и это почти так же, как все мы с необычайной легкостью рассуждаем о витаминном голодании, аллергиях, эдиповом комплексе или комплексе неполноценности, имея весьма расплывчатое представление о биохимии и психоанализе.

... Весьма маловероятно, чтобы строители готических зданий читали в оригинале Жильбера де ля Порре или Фому Аквинского. Однако они и иным путем могли подпасть под влияние схоластической мысли. Дело даже не в том, что их собственная деятельность автоматически приводила к рабочему контакту с теми, кто составлял литургические и иконографические программы. Они посещали школу, слушали проповеди, присутствовали, быть может, на публичных disputationes de quotibet («диспутах о чем угодно»), которые затрагивали любые текущие проблемы и превращались поэтому в общественные события, вполне сопоставимые с нашими операми, концертами или публичными лекциями; они вступали в сотрудничество с учеными и при других обстоятельствах. Сам тот факт, что естественные науки, гуманитарные дисциплины и даже математика еще не выработали тогда ни особых эзотерических методов, ни терминологии, делал всю совокупность человеческих знаний вполне доступной разумению обычного неспециалиста, и существеннее всего было, вероятно, то, что вся социальная система быстро изменялась в сторону городского профессионализма. Еще не застывшая в сложных структурах позднейших гильдий, система эта становилась почвой, где почти на равных могли общаться друг с другом священник и мирянин, поэт и законовед, гуманитарий и ремесленник.

... Среди обитателей города появляются <...> профессиональный живописец, скульптор, ювелир, профессиональный гуманитарий-горожанин, хотя и принадлежавший обычно к клиру, но посвящавший основную часть своей жизни ученым изысканиям и преподаванию (отсюда и происходят слова «схоласт» и «схоластика»), наконец, немаловажная фигура архитектора-профессионала.

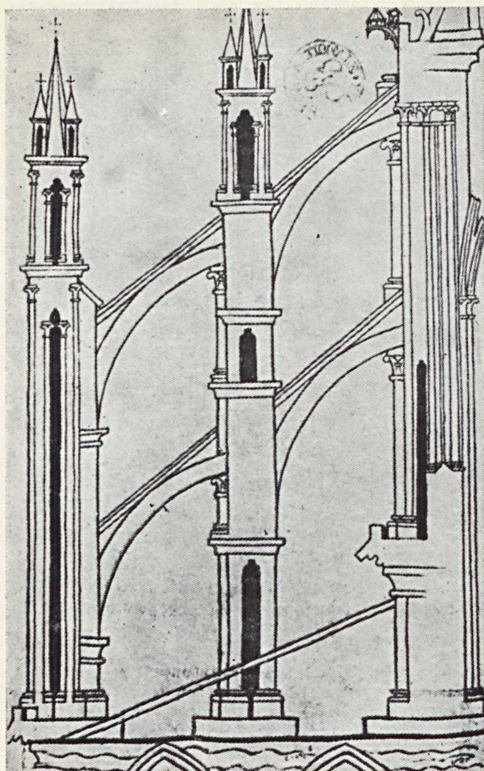
Этот архитектор-профессионал (называемый так в отличие от его монастырского собрата, бывшего чем-то вроде новоевропейского архитектора-диалетанта) выдвигается из рядов простых ремесленников. Он лично надзирает за работой. Он превращается в светского человека, много повидавшего и нередко весьма начитанного, обладающего престижем, невиданным доселе и непревзойденным в последующую эпоху. Свободно избранный propter sagacitatem ingenii («в силу острого ума»), он получает жалованье, вызывающее зависть низшего клира. Он появляется на месте строительства «в перчатках и с жезлом», отдавая краткие приказания, постоянно встречающиеся в старофранцузской литературе в тех случаях, когда автор стремится описать сноровистого и бесконечно уверенного в себе человека: «Par cy me le taille!» («Высекай вот здесь!»). Его портрет фигурирует вместе с портретом епископа-основателя в «лабиринте» собора. Вслед за Гюгом де Либержье (умершим в 1263 мастером-строителем утраченной церкви Сен-Никез в Реймсе) он удостаивается неслыханной почести: обретает бессмертие в надгробном портрете, изображающем его не только в некоем подобии академической мантии, но и с моделью «своей» церкви в руках — на подобную привилегию до этого имели право лишь владетельные донаторы. А Пьер де Монтеро — самый строгий логик из когда-либо живших архитекторов — был даже назван в надписи на могильном камне Doctor Lathomorum; таким образом, можно сказать, что к 1267 году и самого архитектора стали рассматривать, как своего рода схоласта.

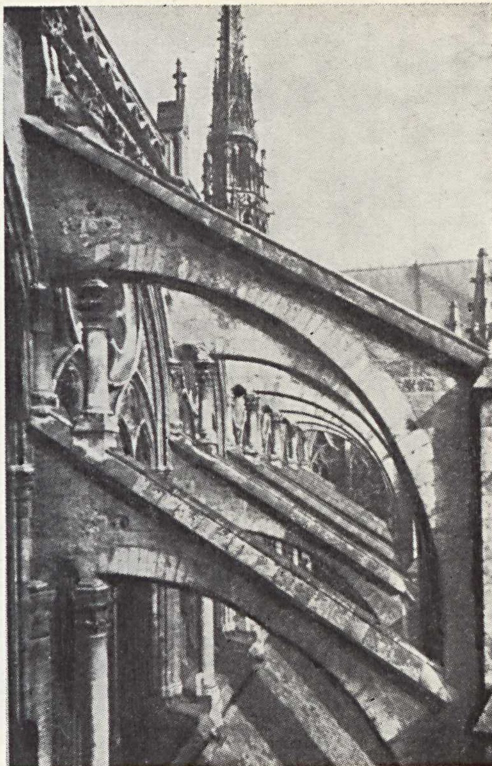
*

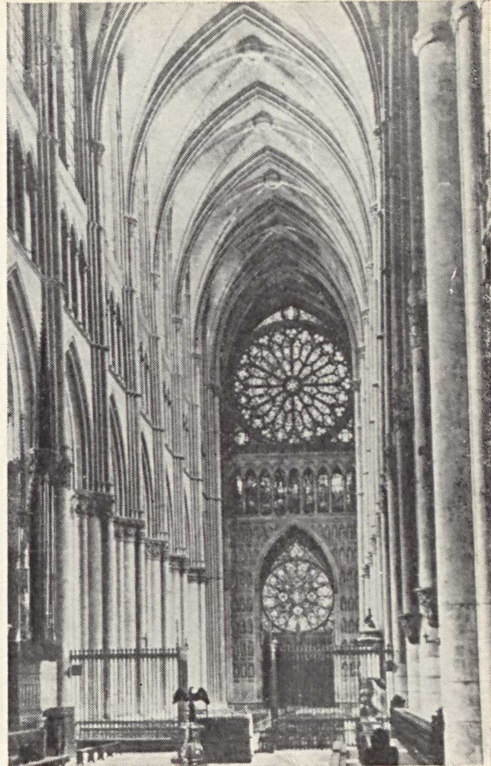
Выясняя вопрос о влиянии духовного навыка, введенного ранней и высокой схоластикой, на формирование ранней и высокой готики, мы без риска можем пренебречь понятийным содержанием доктрины и сосредоточиться, как говорили схоласты, на ее modus operandi («способе действования»).

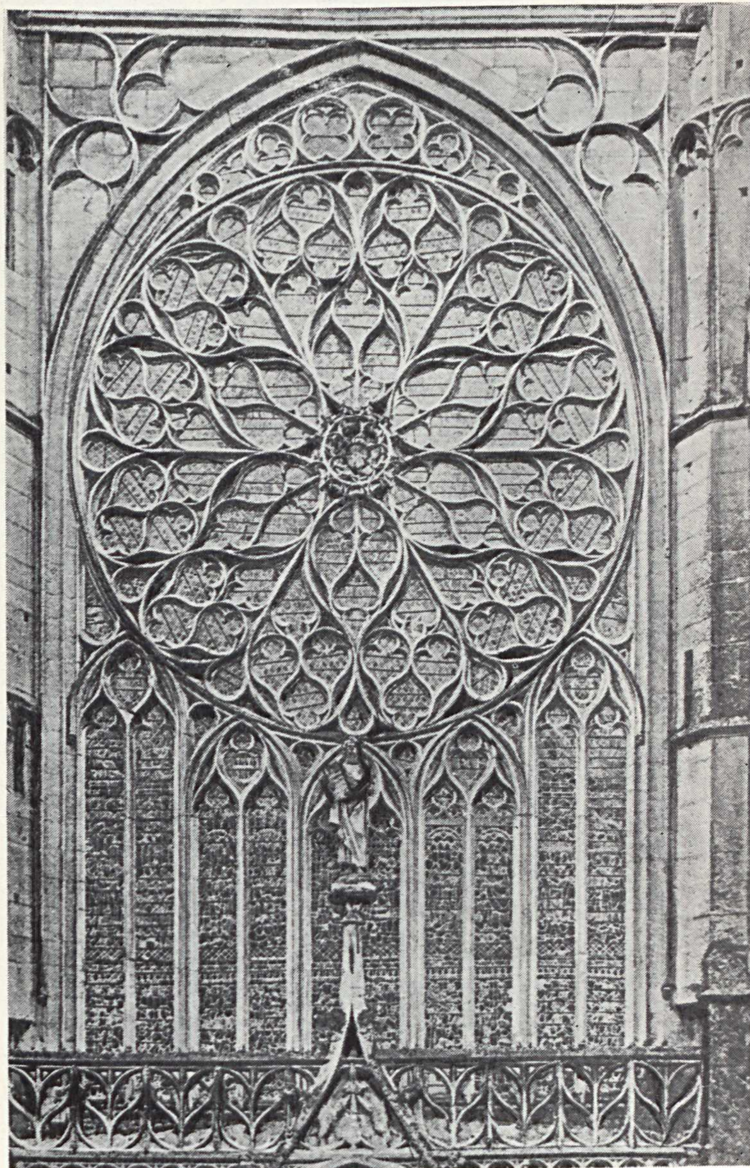
... Архитектор, или человек, который «изобретал форму здания, но сам не участвовал в обработке материала» (Thomas Aquinas, Ibid., I, qu. I, art. 6 c), мог практически воплотить (и действительно воплощал) ту особую методологическую процедуру, которая, несомненно, оказывала на профана, впервые соприкоснувшегося со схоластическим философом, наиболее сильное впечатление.

... Manifestatio — «освещение» или «разъяснение» — это как бы первый контрольный принцип ранней или высокой схоластики. Но принцип этот может оказаться эффективным только на самом высоком уровне, там, где рассудок освещает веру, и только в том случае, если он будет предварительно опробован на самом рассудке. Если вера должна быть «выявлена» посредством философской системы <...>, то необходимо предварительно «выявить» цельность, самодостаточность и ограниченность самой системы. А это может быть сделано лишь с помощью особой структуры литературного изложения, которая









разъяснила бы воображению читателя весь процесс аргументации, причем не иначе, как уподобившись самой аргументации, разъясняющей природу веры читательскому интеллекту. Вот откуда схематизм или формализм схоластических писаний, ставший мишенью для стольких насмешек; своей кульминации этот стиль достигает в классической summa, где выдвигаются следующие три требования: 1) полнота (исчерпывающее перечисление); 2) план, основанный на соподчинении взаимно соответствующих частей и частиц (исчерпывающая ясность построения); 3) четкость и убедительность логических выводов (исчерпывающая ясность взаимосвязей), причем особую эффективность всему этому придают <...> предельно четкая терминология, parallelismus membrorum («параллелизм составляющих частей») и рифма. Хорошо известным примером использования двух последних приемов, имеющих не только художественный, но и мнемотехнический смысл, является сжатая фраза св. Бонавентуры, в которой религиозные изображения признаются приемлемыми «propter simplicium ruditatem, propter affectuum tarditatem, propter memoriae labilitatem» (простецов ради грубости, чувств ради косности, памяти ради зыбкости).

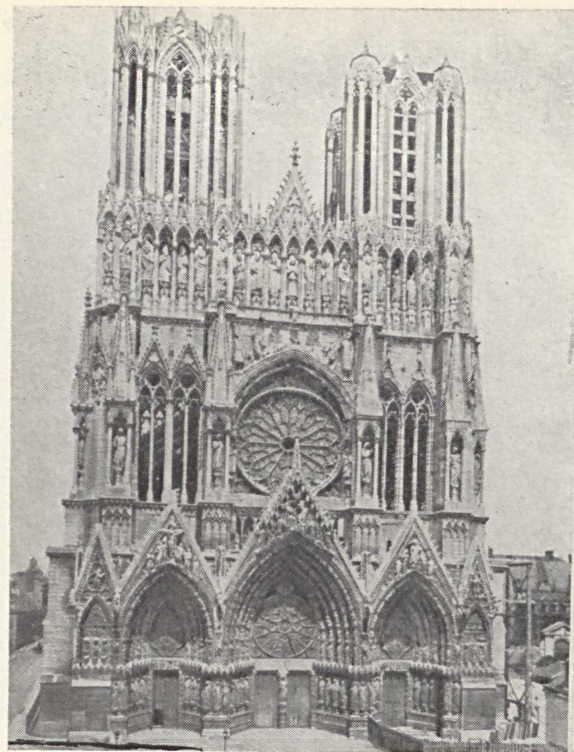
Нам кажется чем-то естественным, что крупнейшие схоластические произведения, в особенности философские системы и докторские тезисы, построены по схеме, членящей материалы на разделы, подразделы и т. д., схеме, которую можно сократить до оглавления или резюме и в которой все части, помеченные однотипными цифрами или буквами, расположены на общем логическом уровне, то есть между параграфом а), главою 1), частью I) и книгой A существует то же соотношение или соподчинение, что и между параграфом в), главой 5), частью IV) и книгой C.

Неудивительно, что тот образ мышления, который счел необходимым «освещать» веру, апеллируя к рассудку, и «освещать» рассудок, апеллируя к воображению, испытывал неизбежную склонность к тому, чтобы «освещать» воображение, апеллируя к чувствам. Эта тенденция оказала косвенное влияние даже на философскую и теологическую литературу, отразившись в тесной связи между логической артикуляцией излагаемого предмета и акустической артикуляцией речи (повторяющиеся обороты), а также визуальной артикуляцией рукописной страницы (рубрики, порядковые номера и параграфы). Но она оказала и прямое воздействие на все виды искусства. И если в музыке артикуляция осуществлялась посредством четкой систематизации времени <...>, то в визуальных искусствах она осуществлялась посредством четкой систематизации пространства, благодаря которой принцип «разъяснения как самоцели» реализовывался в повествовательном контексте изобразительного искусства и функциональном контексте архитектуры.

*

... Досхоластическую философию, в которой вера была изолирована от разума непреодолимой преградой, можно уподобить романскому зданию, неизменно, — и внешним своим видом, и интерьером, — рождающему представление о пространстве замкнутом и непроницаемом. Мистицизму суждено было затопить разум верой, а номинализму — полностью разъединить эти два начала, и обе тенденции нашли своеобразное отражение в конструкции позднеготической зальной церкви. Ее амбарного вида остов заключает в себе интерьер, нередко насыщенный безудержной живописностью и постоянно вызывающий иллюзию бесконечности, и, таким образом, оформляет пространство, ограниченное и непроницаемое снаружи, но безграничное и проницаемое внутри. Однако высокая схоластика, строго отграничивая святилище веры от сферы рационального знания, все же всегда настаивала на том, чтобы внутреннее содержание этого святилища оставалось ясно различимым. Аналогичным образом и архитектура высокой готики, осуществляя дифференциацию внутреннего и внешнего пространств, настаивала на том, чтобы конструкция интерьера отражалась во внешней оболочке, так что можно было прочесть, например, поперечное сечение нефа на фасаде здания.

Подобно «Сумме» высокой схоластики, собор высокой готики был призван дать образ исчерпывающей «полноты» и таил в себе упорное стремление к универсальному и окончательному решению, найденному путем синтеза и элиминации; поэтому мы можем говорить об «особом плане» или «особой системе» высокой готики с гораздо большим правом, чем при рассуждении о любом другом периоде. В скульптурном убранстве собора высокой готики, которое должно было воплотить в себе всю совокупность христианских знаний, — теологических, этических, естественно-научных и исторических, — каждая вещь находила свое место, а все, оказавшееся лишним, опускалось. Подобным





же образом и в его конструкции, где синтез нескольких главных мотивов, полученных из разных источников, привел к беспрецедентному равновесию базиликального и центрического планов, редуцировались все элементы, способные это равновесие нарушить: крипта, галереи и все башни, кроме двух фасадных.
Второе требование схоластической доктрины — «ясность построения» — было с графической отчетливостью выражено в единообразии основных и дополнительных членений сооружения.
Если в романской архитектуре, причем нередко в одном и том же здании, использовались самые разные перекрытия как западного, так и восточного типа (крестовые, нервюрные, полуциркульные своды, купола и полукупола), то в готике применение недавно возникшего нервюрного свода стало настолько общеобязательным, что даже своды апсид, капелл и деамбулатория по конструкции уже ничем не отличались от сводов нефа и трансепта. Начиная с Амьенского собора совершенно исчезают сферические поверхности, не считая, конечно, заполнений сводов. Традиционный контраст между трехчастной базиликой и одночастным трансептом или пятичастной базиликой и трехчастным трансептом сменяется повсеместной трехчастностью, а несоразмерность пролетов центрального и боковых нефов, выражающаяся в различии размеров, перекрытий или того и другого вместе, исчезает с появлением «унифицированной травеи», благодаря которой перекрытый нервюрным сводом пролет центрального нефа связывается с аналогично перекрытыми пролетами боковых нефов. Итак, целое теперь составляется из мельчайших единиц (вполне заслуживающих наименования «articuli» <наименьшие по размерам членения схоластической «Суммы»>), об однородности которых свидетельствует тот факт, что все они в плане треугольны и каждая имеет боковые стороны, общие с соседними треугольниками.
Однородность эта позволяет нам найти в конструкции собора некое подобие иерархии «логических уровней» в тщательно скомпонованном схоластическом трактате. Если мы мысленно расчленим, исходя из традиционных представлений того времени, все здание в целом на три главные части: нефы, трансепт и пресвитерий (состоящий в свою очередь из предхорья и собственно хора), а внутри каждой из этих частей выделим, с одной стороны, главный и боковые нефы, а с другой — апсиду, деамбулаторий <обходная галерея венца капелл> и венец капелл, то нетрудно будет обнаружить, что аналогичными соотношениями связаны между собою: 1) каждый пролет главного нефа, весь главный неф и корпус нефов, трансепт или предхорье; 2) каждый пролет бокового нефа, весь боковой неф и корпус нефов, трансепт или предхорье; 3) каждый сектор апсиды, вся апсида и весь пресвитерий; 4) каждая секция деамбулатория, весь деамбулаторий и весь пресвитерий; 5) каждая капелла, весь венец капелл и весь пресвитерий.
... Подобный принцип последовательной делимости (или, при ином подходе, последовательной умножаемости) проявлялся во всем сооружении, вплоть до мельчайших его деталей. По мере того, как готическая архитектура вступала в зрелую фазу, опоры разделялись и подразделялись на основные устои и крупные, мелкие и средние служебные колонки, а каменное узорочье окон, трифория и слепых аркад — на основные, второстепенные и третьестепенные обломы и профили; ребра и арки приобретали все более детализированную форму.
Однако отметим, что принцип однородности, определявший весь процесс в целом, был причиной и того относительного единообразия, которое отличало готический набор архитектурных форм от романского. Все части, находившиеся на едином «логическом уровне» <...>, осмыслялись как члены одного класса; разнородность форм балдахинов, цоколей, архивольтов и в особенности столбов и капителей постепенно сменялась стандартизацией, при которой варианты отдельных типов соотносились между собой так же, как различные особи одного и того же вида. Даже моды XIII века были проникнуты









духом разумности и единообразия (проявляющегося уже и там, где дело шло о различиях мужского и дамского нарядов), то есть духом, чуждым как предыдущей, так и последующей эпохе.

Теоретически беспредельное дробление здания ограничивалось еще одним принципом, соответствующим третьему требованию схоластических писаний: «четкость и убедительность логических выводов». Согласно стандартам высокой готики, отдельные элементы, образующие неразрывное целое, должны были все же сохранять свою индивидуальность, оставаясь четко друг от друга отделенными (колонки от стены или основного ствола, ребра от своих соседей, вертикальные детали от арок), и находиться в ясном и строгом соотношении между собой. Необходимо было четко показывать, к чему принадлежит тот или иной элемент; в результате возникал своеобразный «постулат взаимовыводимости», касающийся не пропорций, как в классической архитектуре, но самих форм. Если поздняя готика допускала и даже предпочитала струящиеся переходы и взаимопроникновения и любила нарушать строгость соотношений, перегружая потолок чрезмерным обилием членений, а опоры, напротив, оставляя чересчур гладкими, то классический стиль стремился к таким решениям, которые позволили бы не только судить об интерьере по внешнему виду или о форме боковых нефов по форме главного, но и сделать вывод о конструкции всего здания, исходя, например, из поперечного сечения одной опоры.

... Здесь мы имеем дело не с «рационализмом» в чисто функционалистском смысле и не с «иллюзией» в духе новоевропейской эстетики «искусства для искусства», но со своего рода «визуальной логикой», иллюстрирующей слова Фомы Аквинского — «nam et sensus ratio quaedam est» («и чувству присуща некая разумность»). Человек, усвоивший схоластический образ мышления, увидел бы в подобном архитектурном методе то же самое, что он привык видеть в методе литературного изложения, а именно стремление к manifestatio. Ему показалось бы вполне естественным, что многочисленные элементы собора в первую очередь призваны обеспечить его прочность, подобно тому, как ему казалось вполне естественным, что многочисленные элементы «Суммы» в первую очередь призваны обеспечить ее правильность.

Однако, он разочаровался бы, осознав, что членения здания не позволяют ему пережить сам процесс становления архитектурной композиции, подобно тому, как членения «Суммы» позволяли ему пережить сам процесс развития философской дискуссии. Если привычная система изложения, дробящегося на partes, distinctiones, quaestiones и articuli, представлялась ему самоанализом и самоистолкованием рассудка, то броня столбов, нервюр, контрфорсов, узорочья, фиалов и консолей представлялась ему самоанализом и самоистолкованием архитектуры. Высшей целью гуманиста была идеальная «гармония» (безупречная дикция в литературе, безупречные пропорции, которых Вазари, к сожалению, не нашел в готике, в архитектуре), но высшей целью философа-схоласта была идеальная ясность. Положение о спонтанном выражении функции в форме представлялось схоластическому мышлению столь же очевидным, как и положение о спонтанном выражении мысли в языке.

*

... Всего сто лет понадобилось готическому стилю, чтобы достичь классической фазы развития (именно этот срок отделяет Сен-Дени Сугерия от Сен-Дени Пьера де Монтеро), и поэтому естественно было бы ожидать, что столь быстрый и концентрированный процесс протекал с беспрецедентной последовательностью и прямолинейностью. Однако в действительности имело место нечто совсем иное, ибо процесс этот был хотя и последовательным, но уж во всяком случае не прямолинейным.

... «Итоговые» решения являлись результатом принятия и конечного примирения противоположных возможностей. Здесь мы сталкиваемся со вторым контрольным принципом схоластической философии. Если первый принцип, manifestatio, помог нам понять, что из себя представляет классическая высокая готика, то второй принцип — concordantia («согласованность») — поможет понять причины ее возникновения.

... Умение примирить казалось бы непримиримые противоположности, превратившееся в высокое искусство благодаря усвоению аристотелевской логики, было положено в основу академического обучения, ритуала публичных disputationes de quolibet («диспутов о чем угодно») и прежде всего процесса аргументации в самих схоластических трактатах. Каждая тема (например, содержание каждого articulum в «Сумме теологии») формулировалась в виде quaestio («вопроса»), обсуждение которого начиналось с противопоставления одних авторитетов (videtur quod... «считается, что...») другим (sed contra... «на это возражают...»), завершалось определенным решением (respondeo dicendum... «на вышесказанное отвечаю...») и поочередной критикой всех отвергнутых аргументов (ad primum, ad secundum и т. д.)

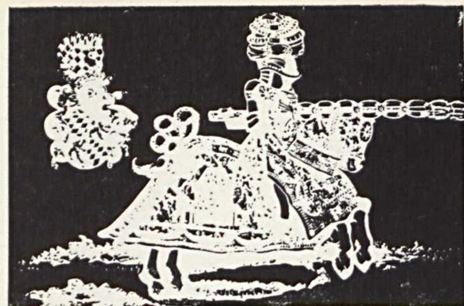
...Аналогичным мироощущением должны были обладать и строители соборов высокой готики. Великие здания прошлого обладали для этих архитекторов той же auctoritas («авторитетом»), что писания отцов церкви для схоластов. Если существовало два контрастирующих, но в равной мере освященных традицией мотива, то совершенно немыслимо было бы попросту предпочесть один другому, их надлежало разработать до разумного предела и в конечном счете примирить (подобно тому, как речение св. Августина необходимо было в конечном итоге примирить с речением св. Амвросия).

Мне кажется, что именно этим отчасти объясняется столь беспорядочная на первый взгляд и все же удивительно последовательная эволюция ранней и зрелой готической архитектуры, которая тоже развивалась по схеме: videtur quod — sed contra — respondeo dicendum. Беглыми пояснениями для такой гипотезы могут служить три характерных готических проблемы или, если угодно, quaestiones: «роза» западного фасада, организация стены под клересторием <верхний ярус окон центрального нефа> и конфигурация столбов главного нефа.

... Существует свидетельство, хорошо известное, но не рассматривавшееся под этим углом зрения, которое показывает, что по крайней мере некоторые из французских архитекторов XIII века думали и действовали строго схоластическим образом. В «Альбоме» Виллара де Оннекур имеется план «идеального» пресвитерия, который он и еще один мастер, Пьер де Корби, разработали, согласно несколько более поздней надписи, inter se disputando («дискуссируя друг с другом»). Итак, два архитектора высокой готики обсуждают quaestio, а третий упоминает об этом, пользуясь специфически схоластическим термином disputare, а не такими словами как colloqui, deliberare и тому подобное. Каков же был результат этой disputatio? Пресвитерий, как бы сочетающий в себе все возможные Sic («да») со всеми возможными Non («нет»). Двойной деамбулаторий сочетается здесь с венцом развитых капелл, почти равных по глубине и в плане имеющих то полукруглую, то — на цистерианский манер — квадратную конфигурацию, и если квадратные капеллы перекрыты, как было принято, отдельными сводами, то полукруглые капеллы имеют своды, общие с прилегающими секциями внешнего деамбулатория, подобно тому, как это было сделано в соборе в Суассоне и производных от него сооружениях. Здесь схоластическая диалектика довела архитектурное мышление до точки, где оно почти перестало быть архитектурным.

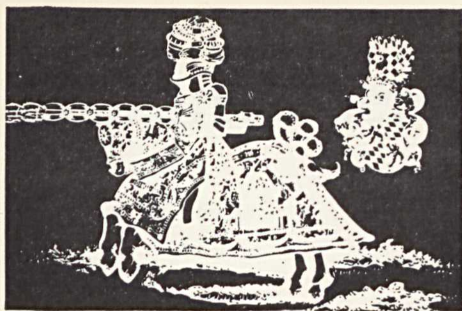
*Перевод М. Соколова*

# Художественная критика: претензии и возможности



Леонид Бажанов,
Валерий Турчин

Говорят о художественной критике и говорят, заметим, профессионально грамотно, остро и проблематично. Тут встречаются и модификация системного анализа, и семантическое погружение в стихию вновь изобретенных терминов, и широкие рассуждения о задачах и методах интерпретации современного художественного процесса, и попытки демонстрации живого подхода к творчеству мастеров, активно работающих в последнее время.
Дискуссия о критике, как бы не оценивать ее результаты, может показаться, на первый взгляд, по крайней мере, намного содержательнее и любопытнее всего того материала, который обычно и именуется современной художественной критикой. Понятно, предмет в познании не равен предмету в действительности, но все же некоторая живость и задор дискуссии особенно странно выглядят в сравнении с инертностью многих заметок по поводу отдельных выставок и художественных сезонов.
Поэтому, знакомясь с материалами дискуссии, невольно испытываешь чувства беспокойства и тревоги, нарастающие по мере ее развития. То кажется, что имеет место экспансия теории в практику, то, что вся дискуссия есть порождение других запросов и задач, чем те, которым она собственно посвящена, то, наконец, что поставленные в ней вопросы провоцируют слишком однозначные ответы... Но главное, как, впрочем, уже заметил Василий Поликаров, возникает ощущение, что вся дискуссия идет мимо цели. Мы сталкиваемся с каким-то преднамеренно-непосредственными (как и всегда в жизни) уходом от постановки проблем, долженствующих составлять сердцевину самого обсуждения.
Почему никто не стал говорить: удовлетворительно ли то, что преподносится сегодня как художественная критика? Вне разбора конкретной ситуации, словно по уговору, вопрос был поставлен на «принципиальную высоту», а на самом деле приобрел абстрактный и схоластический оттенок. Художественная критика, которая, казалось, должна занимать место «посредника» между художниками и широкими общественными кругами, большей частью «не срабатывает»; слишком хорошо известно недовольство художников тем, что о них говорится, безразличие читателей к разделам «критики» в журналах и достаточно ироничное отношение историков искусства к критическим опусам их коллег. Добавим, что существует и какой-то внутренний скепсис самих авторов, занимающихся непосредственно анализом современного искусства. Ведь, говоря честно, кому не знакомо чувство какой-то неловкости и сомнений, когда он вынужден касаться разбора текущей художественной жизни. Оказывается трудным, а может быть и невозможным искренне говорить о самом предмете — о судьбе искусства.
Существует противоречие, прекрасно ощущаемое — между профессиональным соблюдением «законов» художественной критики (в том виде, в каком они ныне распространены) и глубоко личными чувствами современника, остро заинтересованного перспективой развития нашего искусства. В результате — чувство глубокой неадекватности широкого и сложного процесса развития искусства и используемых средств для попыток его описания, систематизации, анализа и оценок.
Что скрывать, художественная критика сейчас скорее воспринимается только как определенный «жанр», а, может быть, и как имитация жанра. Если взять, например, эпоху расцвета художественной критики — XIX столетие, нас поразит крайнее разнообразие жанровых приемов писавших авторов, начиная с довольно архаичных «прогулок по выставке» и «бесед художника и зрителя» и кончая сложными импрессионистическими и символическими заметками, нередко выдержанными в стиле «черного юмора», как у Феликса Фенеона. Такого богатства теперь не найти: жанровый состав критики заметно обеднел, не пополнившись никакими новыми элементами. Более того, абсолютизировался один жанр, который сперва превратился в штамп, а потом стилизовался, и все для того, чтобы быть «легче узнанным». Использование его имеет назывную, указательную функцию: вот мол, пожалуйста, художественная критика.
Но жанр, имеющий характер штампа, мертвит и сушит мысль, заключенную в его рамки. Техника его исполнения весьма элементарна, ею нетрудно овладеть, и потому, видимо, все больше дилетантов проникает в область художественной критики. Как в старом доме среди построек, в котором еще кто-то коротает свой век, здесь появляются изредка и новые жильцы, не знающие расположения дверей и комнат, многие помещения пустуют.
Человек, находящийся во всеоружии искусствоведческой методологии, скорее склонен пренебречь таким канонизированным жанром как мешающим ему высказать достаточно ясно и точно свой взгляд на современное искусство. В поисках адекватной формы для своих суждений он ищет разные пути — либо разговор на выставке (что получило название «обсуждение»), либо другие формы устной работы, имеющие свою специфику, которой мы касаться не будем, так как нас интересует преимущественно то, что пишется. А вот среди того, что пишется, сейчас совершенно отчетливо проступает сложнейший процесс экстраполяции собственно искусствознания в область того, что традиционно называется художественной критикой. Несомненно, во многом художественная критика выигрывает от этого, приобретая черты большей «научности». Но имеется и определенная опасность, причем происходящая вовсе не от «научности» (ибо критике часто приходилось соприкасаться с эстетикой, психологией, социологией, то есть со знанием определенно научным), а от нынешних свойств самой науки об искусстве. В ней совершенно отчетливо заметен некоторый «страх» перед самим художественным объектом, и потому наука часто развивается, стараясь миновать его конкретное обсуждение, охотно занимаясь «художественной жизнью», биографическими изысканиями, построением стилистических систем, образами эпохи и прочим. В самом подходе к произведению много места занимает реконструкция истории его создания, анализ семантической структуры, установление «культурного слоя»... И художественная критика, благодаря родственным связям с искусствознанием, ныне особенно ощущаемым и усиливающимся, получает в наследство и этот «страх» отдельного произведения, что сказывается в стремлении к построению умозрительных концепций, в поисках «идей», в любовании картинами, представляющими усложненный сюжет. Несколько в лучшем положении находится дело обсуждения декоративно-прикладного искусства, но для живописи, дизайна, архитектуры новые симптомы совершенно очевидны.
Бросается в глаза, когда рассматриваешь материалы дискуссии, и отсутствие малейших суждений об исторических путях развития художественной критики. Вера, что тень великого Дидро, названного «отцом художественной критики», наискосок пересекает перспективу XIX столетия и падает на начало нового века, конечно, сильна, но надо, наконец, поставить вопрос, всегда ли художественная критика была похожа сама на себя.
Динамика жанров в ней заметна, но интересно знать также, насколько постоянны ее задачи и функции. Для примера, просветительская критика, романтическая критика, критика демократического лагеря, критика импрессионистов и символистов, если ограничиться



# Критиковать, а не уклоняться

Владимир Костин

прошлым веком, — одинаковы ли эти явления, имеют ли они общую структуру и общую традицию? Живы ли воспоминания об этих примерах теперь, есть ли «память» художественной критики? А что за метаморфозы происходят сейчас с критикой на Западе, в условиях развития буржуазной культуры?
Казалось бы, сравнивая разные явления, можно лучше понять своеобразие каждого из них. Мы же не интересуемся даже «классикой» художественной критики, в развитии которой рождались ее жанры, задачи и функции. Рождались и изменялись. Характерно, что история литературной критики изучена несравненно полнее и лучше, и связано это, конечно, с тем, что и сама литературная критика выступает намного полнее, содержательнее, разнообразнее, чем наша. Тут зависимость прямая, своего рода закон.
Итак, чему служит критика, просвещает ли она, позволяет ли приблизиться зрителю к миру искусства, популяризирует, рекламирует, пропагандирует, объясняет, критикует или хвалит? Многие черты, связанные с самим моментом рождения художественной критики в лоне буржуазной культуры, теперь естественным образом исчезли. Тогда она отражала сложнейшую борьбу различных эстетических, политических и социальных воззрений, становясь на место разрыва между публикой и художниками. Она погружалась в стихию художественного рынка, становилась выражением определенной художественной «политики», то защищая концепции «искусства для искусства», то пропагандируя смелые революционные идеи, то отражая мещанское самодовольство. Для того времени функции критики были ясны, и именно они определяли ее жанры, задачи, методы, принадлежность к определенному социальному и политическому лагерю. А в нашем обществе, где нет дистанции между народом и искусством, нет диктатуры художественного рынка, нет борьбы враждующих идейных группировок? Памятник на площади, произведение декоративно-прикладного искусства в доме, картина на выставке — в каком комментарии они ныне нуждаются? Собравшись силами всех специалистов, включая не только критиков, но и историков, и эстетиков, и социологов, и психологов, на это необходимо дать ответ. И тогда многие проблемы, обсуждавшиеся в ходе дискуссии, покажутся лишь некоторым, не лишенным остроумия и оригинальности, орнаментом, декорирующими крупные и важные проблемы. Безусловно, дать определения функциям критики, кристаллизовать их — трудно, но отдавать себе отчет в необходимости этого — нужно.
Сам термин «критика» происходит от греческого слова «разделять». Критика возникла, чтобы отделять «хорошее» от «плохого». При своем зарождении — в первой половине XVIII века — она вызвала такое возмущение художников и публики, «присвоив» себе право судить об искусстве, что была запрещена цензурой. С тех пор она завоевала право на существование, став необходимым атрибутом развитой художественной культуры. Ее судьба не может не волновать.

Критический пафос авторов статьи «Художественная критика: претензии и возможности» представляется мне достаточно оправданным, поскольку сам вопрос о критике и ее состоянии приобрел в ходе дискуссии, хотя и не совсем «абстрактный и схоластический характер», как отмечают авторы, но все же был, действительно, недостаточно конкретен.
Однако, констатируя вялость нашей художественной критики, авторы ищут причины ее инертности прежде всего в слабости теории критики, в отсутствии исторических исследований, в увлеченности критиков проблемами, не имеющими никакого отношения к критике. Иначе говоря, правильно ставя вопрос, — удовлетворительно ли то, что преподносится сегодня как художественная критика, и давая на него негативный ответ, — они ищут, мне кажется, причины этого состояния чересчур «далеко», отчего их собственная позиция становится тоже достаточно абстрактной. Не обязательно залезать глубоко в историю или высоко в теорию, чтобы увидеть, что происходит. Хотя не так просто сказать об этом с той прямотой, к какой нас призывают.
Как бы ни оценивать состояние нашего изобразительного искусства, все же абсолютно несомненным остается наличие в нем многих отрицательных явлений и недостатков, которые обязана вскрывать критика. Но много ли появляется в нашей общей и специальной печати именно критических статей и острых выступлений? Исключительно мало, вне всякого соответствия существующим в художественной практике — недостаткам, неверным тенденциям, ошибочным методам.
Я не берусь утверждать, что отсутствие серьезных критических выступлений в печати является следствием только позиций редакторов газет и массовых журналов; очевидно, и сами критики недостаточно настойчиво продвигают в печать свои критические статьи и суждения о явлениях современного искусства, хотя, увы, известен не один случай отказа печатать острое критическое выступление о некоторых произведениях на наших художественных выставках.
О слабости нашей критики свидетельствует и отсутствие принципиальной идейно-художественной оценки таких идеологически чуждых советскому искусству явлений, как пресловутый неоавангардизм. Надо, чтобы печать не только предоставляла критике достаточно большое место для самого внимательного критического разбора этого направления (поскольку и здесь есть способные люди), но и для его принципиального идейного анализа. Также должно быть подвержено строгой критической оценке и творчество некоторых художников, непомерно и неоправданно раздуваемое отдельными журналистами и писателями.
Одной из самых серьезных и важных причин отставания нашей критики от требований, предъявляемых ей всем ходом развития социалистической художественной культуры и самой жизнью народа, представляется мне потеря ценностных критериев в отношении произведений современного советского искусства.
Наши искусствоведы во многих содержательных трудах о классическом и вообще о старом мировом искусстве сумели глубоко, исторически и социально верно определить сущностные особенности искусства Греции, итальянского и северного раннего и позднего Возрождения, барокко, классицизма, древнерусской живописи, романтизма и реализма XIX века, но уже начиная с оценки импрессионистов у нас существует полная разноголосица и взаимоисключающее отношение разных групп искусствоведов и критиков к исторически сложившимся стилям, явлениям и фактам искусства XX века.

Несомненно, здесь сыграло роль засилие в нашем искусствознании в 30—50-х годах вульгаризаторских, упрощенческих теорий и взглядов, имеющих, увы, определенное влияние еще и сегодня. Однако, в последние два десятилетия многое сделано в восстановлении серьезной, научной, исторически-объективной оценки явлений современного мирового искусства и особенно истории советского искусства.

Но если в отношении прошедших этапов в развитии нашего искусства хотя и постепенно, но неизбежно приходит оценка, проверенная самим временем, то наиболее сложной остается оценка современных явлений искусства, беспрерывно возникающих художественных тенденций, идей, взглядов.

Парадокс в том, что как раз «снятие запретов», выражающееся в том, что на выставках можно увидеть сегодня самые разные произведения —в том числе и такие, по поводу которых можно только гадать, почему они попали на выставку, — сопровождается снижением «старых», устоявшихся критических критериев оценки (социальных, формальных и т. д.). Наступившая сегодня атмосфера благодушной эйфории, к которой художники уже настолько привыкли, что бывают порой просто возмущены, когда слышат негативные высказывания о своих работах, происходит отнюдь не от «доброты» критиков.

Не меньшее значение имеет то, что уточнение современных критериев критической оценки, которые давали бы возможность одобрять или критиковать так резко, как это пристало критике, остается пока актуальной, но практически для многих нерешенной задачей.

Какие же принципы должны быть положены сегодня в основу критической оценки существующих и еще только развивающихся в нашем искусстве направлений и отдельных индивидуальностей?

Я думаю, что критика должна исходить при оценке творчества современного художника из правильного, чуткого понимания тех задач, которые он сам ставит перед собой, а затем уже оценивать, насколько органично и сильно художник эти задачи пластически и содержательно осуществляет. Но критик не может ограничиться лишь этим принципом оценки, ибо одновременно он должен уже с высоты своего мировоззрения, опыта, знаний и на основе понимания общественного значения искусства оценить саму эстетическую и идейную сущность тех задач, которые художник решает.

Только в сочетании всех этих требований критика может рассчитывать на плодотворное воздействие и на художественный процесс, и на воспитание эстетических представлений и вкусов зрителей. Такого рода критика способна найти путь и к сердцу художника и выполнить свой долг в развитии прогрессивных художественных идей общества.

Особую трудность для плодотворной деятельности наших критиков представляет и сложившееся годами потребительское отношение художников к критике, неприятие острой критики в адрес того или иного художника, а тем более занимающего какое-либо руководящее положение в организациях СХ. Отсюда — хвалебный характер обсуждений выставок и выпады против критиков, осмеливающихся негативно оценивать ту или другую часть экспонированных произведений.

Несмотря на все указанные и другие недостатки критики, существуют и положительные стороны в нашей деятельности. Мы встречаем содержательные статьи в журналах «Творчество», «Искусство», «Художник», «Декоративное искусство СССР», «Техническая эстетика», анализирующие творчество отдельных мастеров, посвященные искусству молодых художников, а также статьи по некоторым вопросам теории современного искусства. Хочу назвать и ежегодники — «Советское искусствознание», «Живопись», «Графика», «Декоративное искусство», выпускаемые издательством «Советский художник». Здесь находят место и серьезные проблемные исследования, и интересные публикации, и яркие оценки отдельных произведений ищущих художников. Это и часть популярно-массовых книг, умело воспитывающих вкус, понимание современного искусства массовым читателем-зрителем. Это, наконец, и монографические книги и альбомы...

Учитывая все вышесказанное, было бы целесообразным продолжать широкое обсуждение состояния нашей критики, но надо принять и ряд решений и наметить ряд организационных мер, долженствующих помочь преодолению существующих недостатков в нашей критике и повышению ее общественного значения.

Однако сущность проблемы заключается не только в изменении условий профессиональной деятельности критиков, но и в том, что в последнее время перед критикой возникли новые задачи, связанные с новыми и важными процессами в самой художественной жизни страны.

Нельзя не сказать о том, что многие годы на выставках очень ограниченно и узко показывалось творчество многих и многих ищущих художников, сторонников новых форм художественно-образного выражения мира.

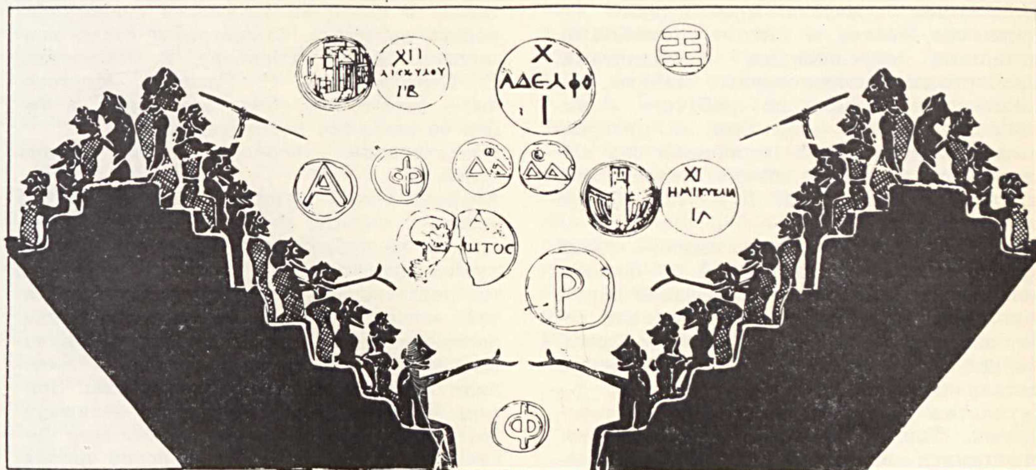
В этих условиях критика не могла широко говорить о творчестве этих художников и ставила своей главной целью оберегать их от вульгаризаторских нападок немалого числа противников нового в искусстве.

Теперь положение изменилось. Фактически на выставках экспонируется уже очень многое из того, что ищут и что создают художники. На многочисленных выставках представлены разные течения и тенденции, начиная с традиционных направлений и кончая формирующимися сейчас в художественной среде новыми течениями. Художники, опирающиеся на лучшие достижения современной художественной культуры, добиваются часто интересных и содержательных результатов. Однако другая и немалая часть художников, некритически усваивая всевозможные новейшие тенденции западного неоавангардизма, неизбежно попадает под влияние агрессивного наступления антикультуры. Эти новые условия обязывают критиков занять сложную и самую трудную позицию, позицию борьбы, как раньше говорили, на два фронта. Критика призвана отличать действительное и еще широко распространенное ретроградство от глубокого развития живых тенденций в традиционном искусстве, с одной стороны, а с другой, — страстно и убежденно поддерживая новаторские искания, раскрывать и показывать ущербные тенденции и идеалистические концепции, увы, нередко сопровождающие новаторские устремления художников.

Именно эту линию, которую хотелось бы назвать объективной, если бы за этим термином в критике не тянулось беспристрастное холодное начетничество и подмена вдохновения логикой, и следует, на мой взгляд, страстно, смело и убедительно утверждать, а редакциям журналов, газет и издательств проводить в своей деятельности.

# Сюжеты выставки

Татьяна Щербина




**ОТ РЕДАКЦИИ**

**Один автор нашего журнала прибыл из своей северной республики на Всесоюзную выставку художников театра и кино — кого нынче не интересует сценография! Автор нашего журнала встретился в Манеже с молодым сценографом из южных краев, и сценограф захотел показать свой эскиз, — кто не хочет показать свою работу! Они отправились в путь, но эскиза не нашли.**

**А между тем, он был там, и эта печальная история, быть может, и повторялась с другими, ибо в Манеже было как в доме Облонских. По этому поводу мнения зрителей быстро делились, возникали фракции; энтузиасты, не потерявшие надежды установить связь между явлениями, стояли за тематический план экспозиции, игнорируя бестактный вопрос, отчего эскиз Т. Сельвинской к «Тилю» оказался на стенде с современной тематикой.**

**Но если более покладистая фракция отвечала, что «Тиль» здесь благодаря изображенному на эскизе стогу сена, то местоположение куска мешковинной стены от «Бориса Годунова» Э. Кочергина, угодившего прямым попаданием в поле современности, объяснять не брался никто. Оказавшись как в густом лесу без компаса и без зарубок, мы испытывали душевное облегчение, выйдя на поляну, где стоял натуральный грузовик, настоящий патефон, натуралистические лифчики. Перед спокойной и независимой доподлинностью объекта стушевывался вопрос: Кто соседи и почему именно здесь, въехал грузовик — и все тут.**

**Но далее: далее — в едином потоке эскизов, в едином строю макетов на нас надвигалось искусство, само по себе, в чистом, так сказать, виде вырвавшееся из контекста авторской эстетики, из индивидуальной устойчивости мышления, заставляя с опаской вспомнить, что в научном мире уже раздавались голоса против авторства, тормозящего прогресс науки.**

**К чему скрывать — мы не были на уровне передовых ученых, и мы грустили по надежному плану прежних экспозиций, где творения одного художника собирались в убедительный пучок (оказывается, новаторство тех экспозиций стало уже патриархальным! Кто бы мог подумать).**

**И не раз, бродя по Манежу, мы в глубине души по-доброму поминали славные прибалтийские биеннале, хотя бы вильнюсскую, где все было так понятно; где помещения, отведенные москвичам, ленинградцам и латышам, непостижимо были похожи на Москву, Ленинград и Ригу. И где была Грузия — ни на кого и ни на что не похожий гость биеннале.**

**Весною прошлого года республики устраивали республиканские выставки перед всесоюзной, и если бы нашелся такой исполинский выставочный зал, который вместил бы их все как они были, — выявился бы разный уровень коллекций. Стало бы ясно, что различие определяется (страшно сказать!) не столько степенью одаренности, сколько степенью ответственности художника. Или что будет точнее: одаренность и ответственность сегодня ищут друг друга. В одном месте творческий потенциал родной культуры скопился в районе сценографии — там искусство напряженно и сосредоточенно моделирует свой вариант действительности. Концентрация творческой энергии в той точке, которую культура отвела сегодня сценографии, наблюдается, например, на территории Латвии, и не наблюдалась, например, в экспозиции украинской республиканской выставки или в Молдавии, о чем по работам, выставленным в Манеже, судить невозможно.**

**Экспозиция в Манеже — раствор перенасыщенный до крайности; сознание не может вместить такой поток информации, в котором каждая частица уравнена с другой во всем — в правах и в обезличивании. На что возразил — кто бы вы думали! Художник, чьи работы разметало по разным стендам, и чье творческое лицо было бы там невозможно. По крайней мере, я тут сразу вижу, что ты сделал хорошо, а что плохо.**

**Может быть! Вполне может быть, что художник, находящийся внутри ситуации, извлечет прок из этой внезапной проверки его материала на прочность. Но как быть со зрителем, если он не посещал наших биеннале, не ездил на республиканские выставки и не отправлялся в Ленинград на персональные Китаева и Кочергина! И однако при всей ошеломляющей экстравагантности, при всей непохожести этой экспозиции на другие, озирая ее шифрованность там, где должен был прилагаться ключ к дешифровке, загадка вместо отгадки — мы не сможем не отметить ее идентичности современному произведению. Постичь спектакль «Мастер и Маргарита» на Таганке может только читавший роман и способный вместе с театром произвести перестановку в сюжете и оценить остроту новых столкновений. Нельзя понять ход творческой мысли режиссера М. Левитина в «Бойне № 5», если не знаешь ни романа Воннегута, ни поэтики М. Китаева. Аналогии уведут в Манеж, в содержание эскизов и макетов, и станет ясно, что зритель должен подписать некий «общественный договор» со сценографом, долго приучавшим его к метафорам, возведенным в жесткую степень формул, где восстанавливается порвавшаяся цепь времен и в век космических полетов перестраивается топографическая азбука пространств.**

**Критик, оказавшийся перед Манежем в своей ситуации, принимая во внимание все потери, понесенные искусством в экспозиции, может отнестись к выставке, как к стихийно поставившемуся эксперименту, где предмет исследования волею судьбы выведен из привычного контекста и предстает перед нами без защиты подсказки экспозиционера и безупречной репутации сильнейших. Тем самым мы подведены вплотную к давно уже назревшей необходимости спокойно критически осмыслить наш феномен, оставив позади потребность хвалить и страх бранить отдельную работу.**

Весь Манеж, все его вместительное нутро насыщено, и многих часов посещения выставки не хватает, чтобы переварить, и дольше нельзя — голова пьянеет, и улица освобождает не сразу — как от фильма или спектакля.

Всесоюзная выставка произведений художников, театра и кино — с сюжетами, деталями, персонажами, конфликтами, проблемами — изоспектакль. Макеты, эскизы—не настоящие, не «рабочие», а живопись, графика — картины, и прекрасные, и чем же тогда отличается эта выставка от выставки просто художников, и от просто выставки? Я назвала бы ее изоспектаклем.

Язык живописи — сегодня, здесь — самый красноречивый, и языкастый, и божественный, он выразительнее оказался вдруг, чем слово. Художники почувствовали себя носителями истины (недаром доминирует направление так называемой интеллектуальной живописи), за два десятилетия сказав разом все, и — выговорились. Так, по крайней мере — выговорившимися—выглядят последние выставки. И на выставках этих все больше становится живописи искусственно прикладной: как будто эскизы и макеты к чему-то другому, имеющему отношение не только к сценографии. Все больше пространственных моделей, движущихся скрованное холстом пространство, где вдруг открывается цвет, интенсивный, малиново-красный — откровением, шоком, единственный раз: в смерти лошади.

Через одну только сценографию можно рассказать почти любой (хороший!) спектакль. В своей автономности сценографы пошли до конца. Сценографы стали знаменитостями. Э. Стенберг, В. Левенталь, В. Серебровский, С. Бархин... Многоточие — оттого, что точка изменчива, а выбор ее заведомо несправедлив.

Изоспектакль — творчество самих устроителей.

Академический принцип экспозиции (от автора к автору, от поколения к поколению, от республики к республике) был нарушен, перестроен в интригу: вольность то, дерзость или бестолковость — как на чей взгляд. Работы одного художника, рассредоточенные по всему залу, получали каждый раз новое соседство, и выводили в иную плоскость восприятия. Зритель должен был сам найти истинную границу и сделать вывод: таков мир Левенталя, или — такова грузинская школа, или — так оформляют балеты, или — так оформляют шекспировские спектакли. Зритель должен был сам угадывать штамп, тенденцию, почерк. И созданию его должны были открыться сюжеты. Внешняя канва экспозиции — слева тебражении смешать то, что раньше не было принято смешивать. И вот, когда новаторства (разных авторов, из разных городов) сведены под одну крышу — новации делают резкий скачок во времени и становятся очередной сегодняшней нормой. С принципом хаотической перегруженности пространства соседствует принцип максимальной разреженности его. На тусклом одноцветном фоне, где контуры неявны, а издали не видны вовсе — одно—ядовито-яркое цветовое пятно. Эффектно. Но как должен удивиться зритель, когда он обнаруживает одну и ту же подпись под несколькими работами, в которых исповедуются полярные миропонятия! Как удивиться он должен бунту ремесла против гения!

«Своеобразность выражения есть начало и конец всякого искусства» — афоризм Гете.

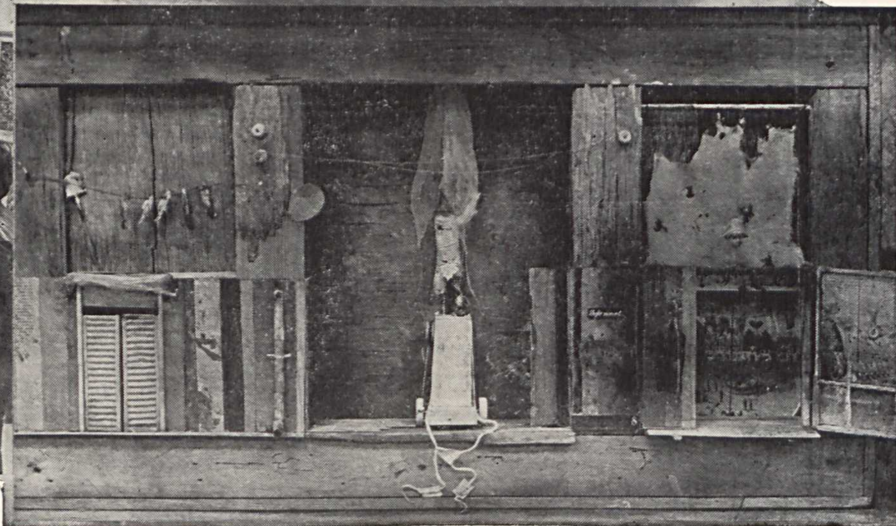
Новое поколение сценографов этот конец венчает, окружая ореолом подражания или антиподражания произведениям мастеров, абсурдируя или логически завершая их пути.

В кино, напротив, фон отделен, он еще фон, который выталкивает С. Алимова, М. Ромадина, Н. Двигубского (многоточие), а не уже фон, которым покрываются и обрастают сценографические шедевры.









объемов, плоскостные и рельефные вариации на сформулированную тему.

А на театре в это время — реформа. Актер, артист, священные слова, легко заменяемы теперь на «исполнитель», «участник», и — все неслучайно — декораторство, нечто служебное, услужливое ушло, вышло в титуле — сценография.

Изменился сам принцип решения (взамен оформления) пространства сцены, который назвали (а поначалу — обозвали) условным в контраст с бывшим, натуралистическим. Бывший — закрашенный, заставленный «под жизнь» объем все равно оставался пустым, потому что был не миром, а местом действия. И герои (актеры!), обживая это место, навязывали ему свои чувства и понятия, реанимировали фанерный домик в сруб, заговаривали картонное окно свежим воздухом, оправдывали конечность задника беспредельностью акварельной перспективы. Сегодня такой театр — величайшая условность.

Сегодняшний реализм, то есть сегодняшняя форма правды — это подвижный вокруг своей оси, в метрах площадки тяжелый занавес, который своими пространственными перемещениями ведет диалог с персонажами, являясь, как писала критика, главным действующим лицом и образом, и концепцией спектакля. Это обеатр, справа кино, сзади куклы и мультфильмы, и ясно, что театральные художники уже имеют свое слово, термин, а кинография пока нет, и состязание неравноправно. Но у театра — центра, царя современной живописи — не так уж много шансов к высокомерию. Это — один из сюжетов выставки.

Бывают ситуации — вполне трагические— когда гениальность и ремесло почти неразличимы. Как копия и оригинал. Сегодня ремесленный уровень сценографии столь высок, что почти каждый из художников умеет делать как Кочергин — как кто угодно. Новаторства, стихийные у всей (частично поименованной) плеяды звезд — сформулированы, тайна общедоступна, и молодым сценографам приходится быть «не как все», рационально вычисляя свое своеобразие.

Но по удивительному закону психологии, когда все не как все — все начинает казаться одинаковым. И это не парадокс. В разделе театра в глаза бросается все. Коллаж, шокирующий сочетанием плоскости и рельефа, резко деформированной натуры (как теперь говорят — «сюр») и подлинной фотографии в виде аппликации. Один коллаж, другой, третий — все разные, то есть, составленные из разных элементов, но продиктованные одним стереотипом мышления: в технике и в изоВыставка грешит против действительности (как грешит против пьесы спектакль), ибо станковые варианты неправдоподобно выигрывают или проигрывают по сравнению с экраном и сценой, либо оказываются настолько иными, что думаешь «а может фильма-то и не было?», либо фильма не было на самом деле, Алимов С. А. «Нос». Мультфильм по повести Гоголя. «Союзмультфильм». Москва. 1970. Не осуществлен. «Мастер и Маргарита». Мультфильм. Разработка автора по роману М. Булгакова. 1975. «Господа Головлевы». Разработка автора по роману М. Салтыкова-Щедрина. 1978 (подписи под 16 эскизами Алимова). Как говорят, «кина не будет», но этот художественный вымысел изоспектакля истин, поскольку прекрасная кинография Алимова возвещает, скромнее: вызывает предощущение о новом процессе, рождающемся на стыке живописи, графики, мультипликации и кинематографа. И в действительности, в нескольких уже появившихся за последние два года мультфильмах, этот процесс начинает быть осязаемым.

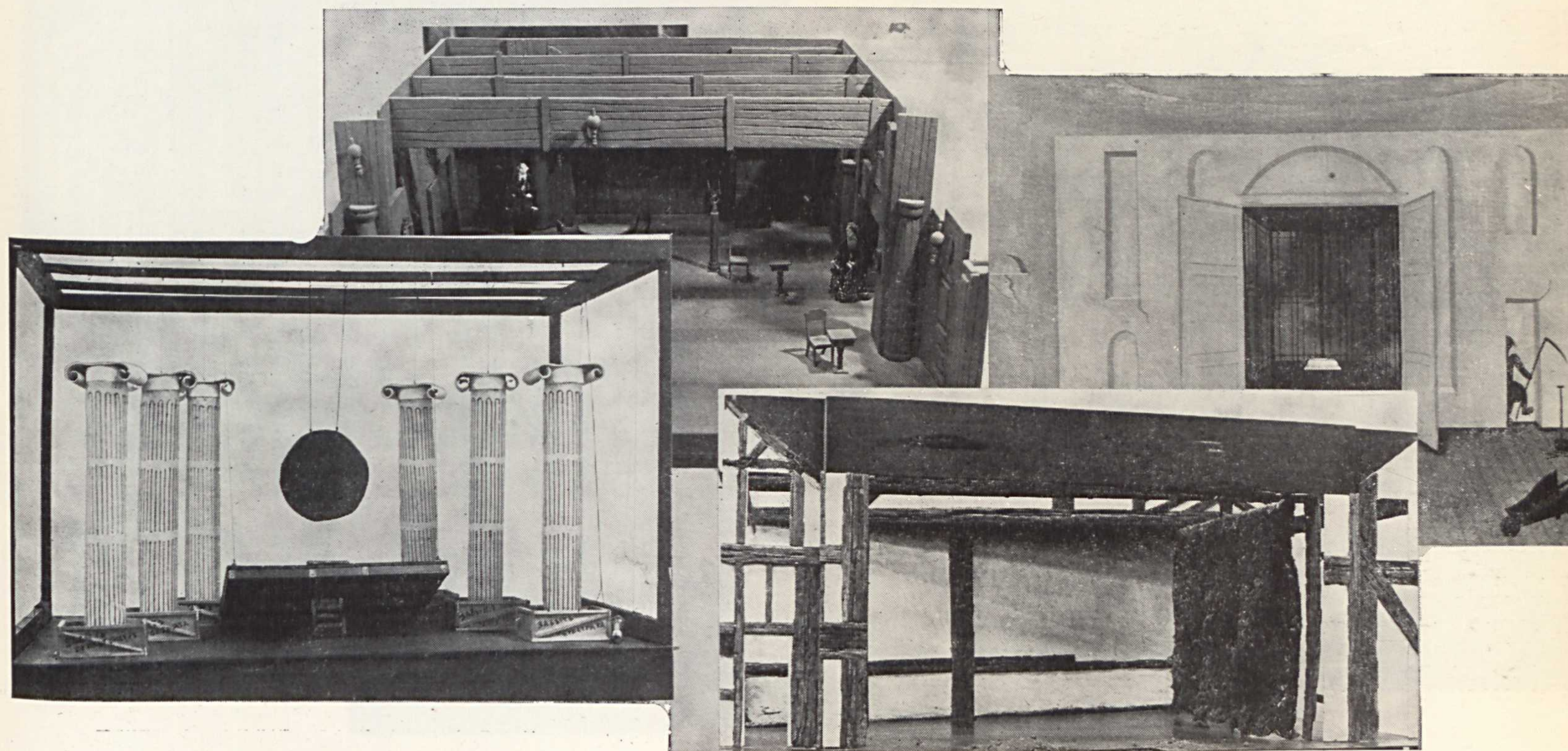
Наш разговор зайдет далеко, если мы займемся сопоставлением выставки с реальностью — важно то, что даже при значительной переакцентировке частностей выставка — впервые за много лет — выявляет суть происходящего.

Кинография — на стадии вундеркиндства: неуклюжий ворох наивных представлений электризуется вдруг, напрягается и выталкивает мощно заряженную истину, легко, будто аксиому — без доказательств. Сценография — система выверенная. И самое веское слово, которое может сказать сегодня театр о современности — не сегодняшними словами, не ожиданием завтра: классикой. Лучшие режиссеры и лучшие сценографы (сопостановщики, нераздельные, как правило, авторы спектакля — в комплоте против умирания режиссера в актере на ложе декораций), а за ними все остальные, увидели вдруг абсолютную конкретность — нас всех зеркально в Шекспире, Чехове, Гоголе. И на выставке три первоэлемента сценографических концепций: начало 70-х — Шекспир, середина — Чехов, конец — Гоголь. Последняя волна, гоголевская, сформулирована на выставке в трех идеях своих, работами Левенталя, Китаева и Кочергина.

Тетраптих Левенталя по мотивам оперы Р. Щедрина «Мертвые души» (ГАБТ, режиссер Б. Покровский): «Крах», «Обед у прокурора», «У Плюшкина», «Толки в городе». В каждой картине посреди мост, дуга, разъединяющая нижний этаж — действие (многофигурное, оживленное, суетливое, в утяжеленных разноство, холст, и каждый прорыв, нарушение замкнутости, каждый возникающий цвет — значимы.

На сей раз сцена закрыта со всех четырех сторон. Ножницами вырезается дверца, проем, в который актеры исчезают с авансцены, потом возвращаются Оттуда, из неизвестности, иногда Оттуда, проделывая внизу щель, высовываются кто-то, что-то, и когда, наконец, внутренность объема открывается, мы вынуждены разгадывать ее. Объем, выгороженный холстом, пуст совершенно. В него снизу, сверху, с боков вплывают, врываются, вталкиваются лица. Со временем нам становится ясно, что где-то за этим пустотелым ядром — космос людей, жизнь, и что само это ядро есть пространство времени. Кочергин время видит не движущейся стихией, а одной из форм пространства, существующей на уровне не бытия, а сознания. Время — стереоэкран, куда из огромного вечного пространства попадают явления, заряженные наиболее активно в данный момент. Гоголевские персонажи, живущие за пределами стереоэкрана наряду, наравне с прочими лицами, вызваны сюда для отдельного разговора, вырваны из привычной среды для рассмотрения их «в чистом виде» — «умное» пространство Кочергина есть авторский голос художника-постановщика.

красно зависает над миром. Сюжет во времени грешил бы литературщиной, когда бы на табличках в самом деле не были написаны даты рождения ведущих художников, все еще считающихся той молодежью, на которую все надежды. 37—40-е годы рождения, как сговорились, а исключения те, что на разный срок постарше — не в счет, ибо свою вавилонскую башню строили они одновременно, в 60-е. И когда кто-нибудь иронически замечает что, мол, сорок лет, а все мальчики-девочки, то ирония, видимо, несостоятельна, ибо юные, как-то сразу перелопатив опыт предшественников, зажили канонической зрелостью. Может быть, это первые признаки того, что скоро сцена опять станет просто местом действия, полем, ареной, и действия окажутся важнее, чем мир? Отцы и дети поменялись местами. Новый мир осмысливает, болеет и отвечает за него, не новое поколение.



колорных тонах) с верхним — статическим пейзажем с глубокой перспективой, в вариациях серого — тоскливо, безысходно, российские разъезжие дороги в ненастье. Контраст. Верх — левитановского «Вечного покоя», низ — федотовского любого полотна: мещанин гуляет! Это идеальное представление о вещах: с нравственной точкой отсчета оценочного водораздела — богово с боговым, кесарево с кесаревым, плюсы с плюсами, у которого в единый социум гармонизируется всякое, и конфликт — не внутри мира, безотчетно капитулировавшего перед возможностью потреблять удобства, а между миром (в теплой роскоши нежиться можно — красиво) и художником, что прикасается к этой красоте — а она мертвая. В отличие от Серебровского Левенталь выстраивает классические оппозиции добра и зла, правды и неправды, святого и безбожного. Не будь Русь святая, Гоголь не искал бы порока на лицах, не заметил бы чумы среди пира. Из этого исходит Левенталь и пишет лица, что играют свои — кто кого — шахматные партии в подвале Российского храма.

Кочергин в «Ревизской сказке» (композиция из сочинений Гоголя, театр на Таганке, постановка Ю. Любимова) Русь не иконизирует. Как всегда, почти всегда у Кочергина сцена — замкнутое пространство, ...

Пространство М. Китаева всегда расчленено на бытие и сознание (сценографы философствуют, и определения правомерны: у Левенталя осознанное бытие, у Кочергина — материализованное сознание). В его макетах плоскость, пол сцены убран предметами, знаменательными, символичными по отношению к происходящему — приметы жизни. И жизнь эта очерчена контуром — здесь, в «Похождениях Чичикова» (Академический театр драмы им. Пушкина, Ленинград, постановка Н. Шейко) — это подкова в размер площадки. Трактовать ее можно свободно настолько, насколько полисемично само слово и понятие. На ней — действие, жизнь. А вверху, под потолком, подвешена чичиковская коляска — смысловой доминантой, дамокловым мечом этого мира. Коляска, подкова, Русь-тройка и мертвые души в кабриолете — для Китаева в отличие от Левенталя цельно: одна Россия.

Художники спорят определенностью и разностью своих миропонятий. Потому Манеж выглядел и как зал пресс-конференции, на которую съехались послы сценографии из центров ее — Москвы, Ленинграда, Латвии, Грузии, Украины — и всех населенных ею пунктов.

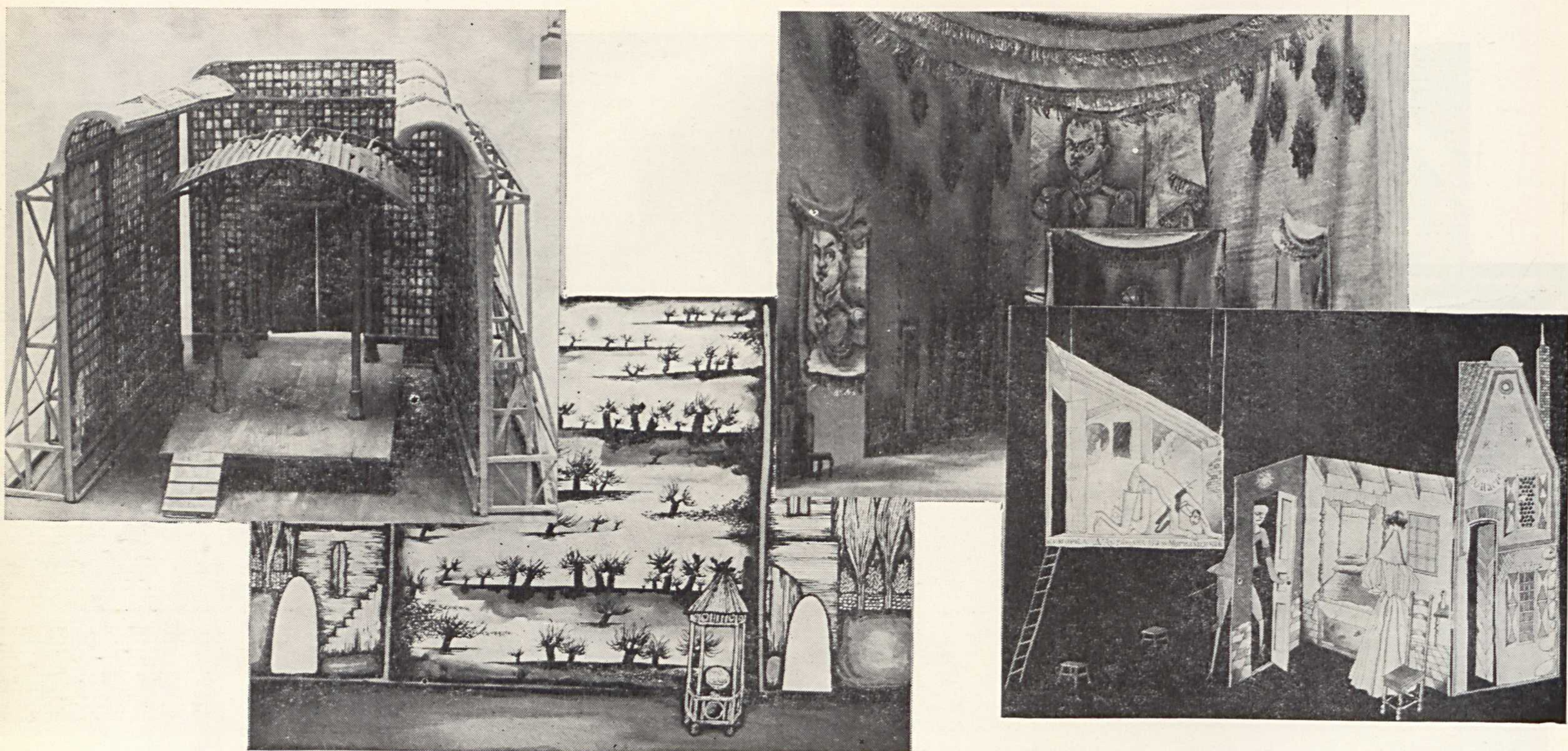
Прозрения сценографии закономерны — как в осеннее равноденствие, солнце пре-

*ОТ РЕДАКЦИИ*

*Следуя принципу экспозиции «Художники театра и кино» в Манеже, мы помещаем работы (а иногда фрагменты), взятые «с закрытыми глазами» и наугад. Мы не выбирали эскизы, которые были бы лучшими, на наш взгляд (хотя, конечно, в этом наборе оказались и лучшие тоже), не ориентировались на привычную обойму сильнейших, не стремились показать процесс становления сценографии во всем его многообразии. Приносим извинения авторам, чьи работы фрагментированы, но мы не преследовали цели показать лицо того или иного художника. Стремились мы к одному — показать художникам, читателям (да и нам тоже) «развернутую цитату» из обширного сценографического контекста, выбранную произвольно. Но может оказаться, что цитата окажется наиболее типичной. Ведь судят о флоре и фауне больного водоема по случайной капле воды, рассматриваемой отдельно от общей массы. И не окажется ли, что такой*

Продолжение на стр. 39

**В № 3 «ДИ СССР» были опубликованы материалы «круглого стола» сценографов и театральных критиков, которые, как помнит читатель, стремились ответить на вопрос, что такое сценография. Вопрос остался открытым, и редакция решила, что его обсуждение не может ограничиться «круглым столом».**
**В этом номере мы публикуем статью В. Березкина, который предлагает свою систему терминов, охватывающих все поле сценографии, систему, разработанную интересно в конструктивном отношении, но терминологически спорно.**
**Мы публикуем в этом же номере мнение редактора «ДИ СССР» по отделу сценографии И. Уваровой по этому поводу**



# Что означает термин «сценография»?

Виктор Березкин

Как известно, вплоть до конца 60-х годов в советской искусствоведческой литературе творчество художников сцены называлось театрально-декорационным искусством. Затем появился другой термин: данный вид художественного творчества стал обозначаться словом «сценография». Чем же была вызвана такая смена терминов? Существует точка зрения, что «сценография» просто синоним «театрально-декорационного искусства», широко распространенный на Западе и чисто механически позаимствованный оттуда нашей критикой [1]. Но зачем понадобилось заменить один термин другим, коль скоро они фактически равнозначны? Неужели те авторы, которые последовательно и настойчиво вводили слово «сценография» в современный искусствоведческий обиход, и в самом деле поддались моде?

Конечно, необходимость смены терминов обуславливалась куда более существенными причинами, нежели малопочтенное стремление отдельных авторов во что бы то ни стало переиначить сложившийся научный лексический аппарат.

Главной причиной явились качественные изменения, которые происходили в самом искусстве оформления спектакля. Современная творческая практика не укладывалась в типологические рамки декорационного искусства.

Не укладывались в них и многие художественные поиски начала XX века и особенно советского театра 20-х годов, которые как раз в середине 60-х оказались в сфере пристального внимания исследователей.

Затем сама логика научной мысли заставила обратиться к истокам, к различным формам народного театра [2], и тогда обнаружилось, что присущая ему система оформления спектакля — игровая — так же основана на совершенно иных принципах, нежели декорационное искусство [3].

Таким образом, обращение к новому термину было вызвано необходимостью обозначить более широкий круг художественных явлений, охватывающий, наряду с декорационным искусством, так же и иные, отличные от него, системы оформления спектакля — с одной стороны, древнейшую, сохраняющую и по сей день свое значение основы основ данного вида творческой деятельности, и, с другой, современную, формирующуюся на наших глазах. Слово «сценография» казалось наиболее подходящим в качестве такого термина: оно не заключало в себе никакого указания на тип оформления спектакля. (Как это было в словосочетании «декорационное искусство», где определение «декорационное» характеризовало исторически совершенно конкретную систему художественного творчества.)

Войдя в таком качестве в нашу литературу, термин «сценография» очень скоро был принят на вооружение практически всеми пишущими о театральных художниках. Сегодня он применяется повсеместно.

Сценографами теперь называют и В. Дмитриева, и Ф. Федоровского, и А. Головина, и мирискусников, и К. Коровина, и Гонзага. В принципе, это, конечно, возможно потому, что декорационное искусство, представителями которого являлись все эти художники, есть одна из стадий исторического развития сценографии. Но поскольку слово «сценография» относится так же и к игровому оформлению народного театра, и к современному (уже далеко не всегда декорационному) творчеству художников сцены, постольку появляется потребность сделать следующий шаг — к дифференциации всеобъемлющего термина «сценография» применительно уже к каждой отдельной исторической системе искусства оформления спектакля. Так возникли понятия, с одной стороны, «игровой сценографии» а, с другой, «действенной сценографии», складывающейся как целостная система в творческой практике художников XX века, так же как и «декорационное» — применительно к искусству оформления спектакля в театре Нового времени. Такая дифференциация указывает на главное типологическое качество каждой системы, на присущий ей предмет художественного познания и, естественно, на доминантную функцию искусства художника в спектакле.

Особым предметом игровой сценографии, как первой в истории мирового театра системы оформления спектакля, была игра — способ художественного познания, присущий фольклорному искусству в целом. Отсюда доминантная функция такой сценографии в спектакле может быть определена как непосредственное участие в актерской игре. Сценография этого типа (прежде всего маски, костюмы, реквизит) являлась элементом игры, она не была отделена от актерского исполнения [4].

Особым предметом декорационного искусства — второй в истории мирового театра системы оформления спектакля — становится та сфера реальной действительности, которая охватывается широким понятием «среда». Соответственно доминантная функция декорационного искусства в спектакле может быть обозначена как изображение, построение, организация, воспроизведение, сочинение и т. д. «места действия» — будь-то, к примеру, «идеальный город» в спектаклях итальянского театра эпохи Возрождения, достоверные комнаты чеховских спектаклей МХТ или обобщенные пластические формулы целой исторической эпохи и стиля в постановках Камерного театра [5]. Наконец, особым предметом искусства действенной сценографии становятся сферы жизни, относящиеся уже к явлениям сущностным, лежащим за пределами видимости, материально не осязаемым. Это внутренний духовный и душевный мир человека, общественные, социальные, нравственные отношения, проблемы, конфликты и т. д. и т. п. Меняется и доминантная функция искусства художника в спектакле: теперь она заключается уже не в создании образа «места действия», а в раскрытии средствами пластики самого действия, производимого уже не столько отдельным актером (как это было в системе игровой сценографии), сколько всем спектаклем в целом, обозначаемого как «сквозное

действие», понимаемого и как широкое, всеобъемлющее содержание реальной действительности спектакля, и как форма сценического бытия его драматического конфликта, его темы, его тех или иных лейтмотивов [6].

Определяя доминантную функцию, типологически характеризующую каждую из трех систем, необходимо иметь в виду, что функции, которые в других системах выступают как доминантные, могут выступать в качестве дополнительных. Так, для действенной сценографии дополнительными являются функции участия в игре и создания «места действия». Для игровой сценографии народного театра — это функции, с одной стороны, «обозначения места действия» (что являлось первичными элементами «декорационного искусства») и, с другой, объекта для действия исполнителей или действующего объекта, в которых сегодня мы видим первичные элементы действенной сценографии [7].

Уже в системе оформления спектаклей народного театра были **генетически запрограммированы** последующие системы: декорационное искусство и действенная сценография и тем самым как бы предопределена историческая закономерность их смены, которая и происходит в театре XX века.

нем, связанном с жизнью человеческого духа, воплощающим драматический конфликт пьесы, обусловленным идейно-художественной сверхзадачей спектакля.

Действенная сценография (как и исторически предшествовавшая ей система декорационного искусства) не может быть сведена к какому-либо определенному типу художественного обобщения, к тем или иным стилям, формам, индивидуальным манерам, тем более приемам или средствам выразительности. Художник может использовать как подлинные вещи и натуральные фактуры, так и все виды сценической живописи. Создаваемые сценографические композиции могут быть функциональны и декоративны, динамично меняющиеся и статично неизменяемые, лаконичны и детально разработаны, очищены от быта, абстрагированы и бытово достоверны.

Наконец, система действенной сценографии вбирает в себя и свободно использует и принципы игровой сценографии, наследуемые от народного театра, и самые различные формы декорационного искусства. Нетрудно заметить, что такая широта, органичная для действенной сценографии, является специфическим выражением в данной сфере художественного творчества общего качества искусства социалистического реализма — его историче-

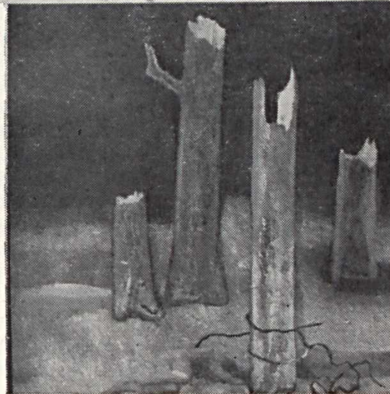
Продолжение текста со стр. 37

*отстраненный взгляд на интересующий нас объект, есть взгляд наиболее непредвзятый и наименее зависимый от наших собственных убеждений и представлений, которые в век повышенных скоростей так быстро консервируются? Во всяком случае так выглядит сегодня наша сценография в целом, в большом целом, в общем огромном объеме от Калининграда до Петропавловска с остановками в любом городе и в любом малом городском театре.*

*Здесь представлены работы художников: А. Опарина, А. Буланова, Д. Буланевой, Н. Кужелева, М. Малазония, М. Ивницкого, М. Рыбасовой, М. Макушенко, О. Твардовской, А. Челидзе, С. Бархина, М. Френкеля, С. Бенедиктова, Р. Акопова, М. Фрейберга, М. Шевелидзе, И. Блумберга.*

*К спектаклям: «Забыть Герострата», «Доходное место», «Мерси! или похождения Щипова», «Гамлет», «Три мушкетера», «Мистерия о человеке», «Монолиск», «Святая святых», «Мольер», «Юность отцов», «Похищение луны», «Вор», «Раба своего возлюбленного», «Мертвые души», «Жизнь Галилея», «Деньги для Марии».*







Итак, термины «игровая сценография» и «действенная сценография» обозначают системы искусства оформления спектаклей, с одной стороны, народного театра, и, с другой, театра современного. В этом смысле они аналогичны термину «декорационное искусство», характеризующему систему оформления спектаклей в театре Нового времени. Однако, если «декорационное искусство» именно так и понимается большинством авторов, то «действенная сценография» зачастую толкуется суженно как некое относительно частное стилистическое направление, связанное с определенными, сугубо формальными средствами театральной выразительности. Так, ставится знак равенства между действенной сценографией и декорацией действующей, динамической — в то время, как вторая может быть лишь частным случаем первой, но может и не иметь с ней ничего общего, а являться одной из форм декорационного искусства [8]. Сводить действенность к внешней динамике столь же неправомочно, сколь отождествлять, скажем, действие актера только с движением. Когда мы говорим об ориентации искусства действенной сценографии на раскрытие сценического действия, речь идет отнюдь не только (и дане не столько!) о внешнем, так сказать физическом действии, сколько о внутрен-

ской открытости по отношению ко всему богатству мировой культуры и достижениям современного искусства.

Определяя действенную сценографию как третью и наиболее высокую стадию в развитии данного вида художественного творчества, мы имеем в виду, само собой разумеется, лишь ее самые общие методологические принципы, имеющие универсальное, внеличностное значение, и ни в коей мере не хотим дать какую-либо оценочную характеристику конкретно современного этапа ее развития. Тем более, что этот переживаемый нами ныне этап является, в сущности, лишь самым начальным. И по аналогии с многовековой эволюцией декорационного искусства (от начала его формирования как системы в XVI веке до его исторической кульминации, воплотившейся в выдающихся достижениях художников первой трети XX века) можно предположить, что действенной сценографии так же предстоят весьма существенные стилистические изменения (они происходят и сегодня, на наших глазах) и что ее «золотой век», возможно, находится еще впереди за пределами видимого нами горизонта исторической перспективы.

[1] Эта точка зрения В. В. Ванслова (Введение к книге «Русское театрально-декорационное искусство», М., 1978, с. 6) и Ф. Я. Сыркиной (выступление на конференции, посвященной Всесоюзной выставке художественного театра и кино,— мысль об идентичности «сценографии» и «театрально-декорационного искусства», поскольку слово «сценография» имеет очень давнее происхождение и бытование и что, к примеру, итальянские исследователи обозначали им то искусство, которое в русской литературе именовалось декорационным.)

[2] Под термином «народный театр» мы имеем в виду как собственно фольклорные формы сценического искусства, так и все те виды профессионального театра (китайский, японский, итальянская комедия дель арте и т. д.), основу которых составляют принципы игрового представления.

[3] Вплоть до недавнего времени в нашей литературе выразительные средства игровой сценографии оценивались лишь как неразвитые «элементы декорационного искусства», а ей самой отводилось место только в плане «условного оформления сцены, когда отдельные символические детали обозначали место действия» (*М. Пожарская*. Декорационное искусство. «Театральная энциклопедия», т. II, М., 1963, с. 353—354). Таково характерное отношение к целостной системе оформления спектаклей народного

театра, обладающей своими собственными художественными принципами, существенно отличающимися от принципов декорационного искусства.

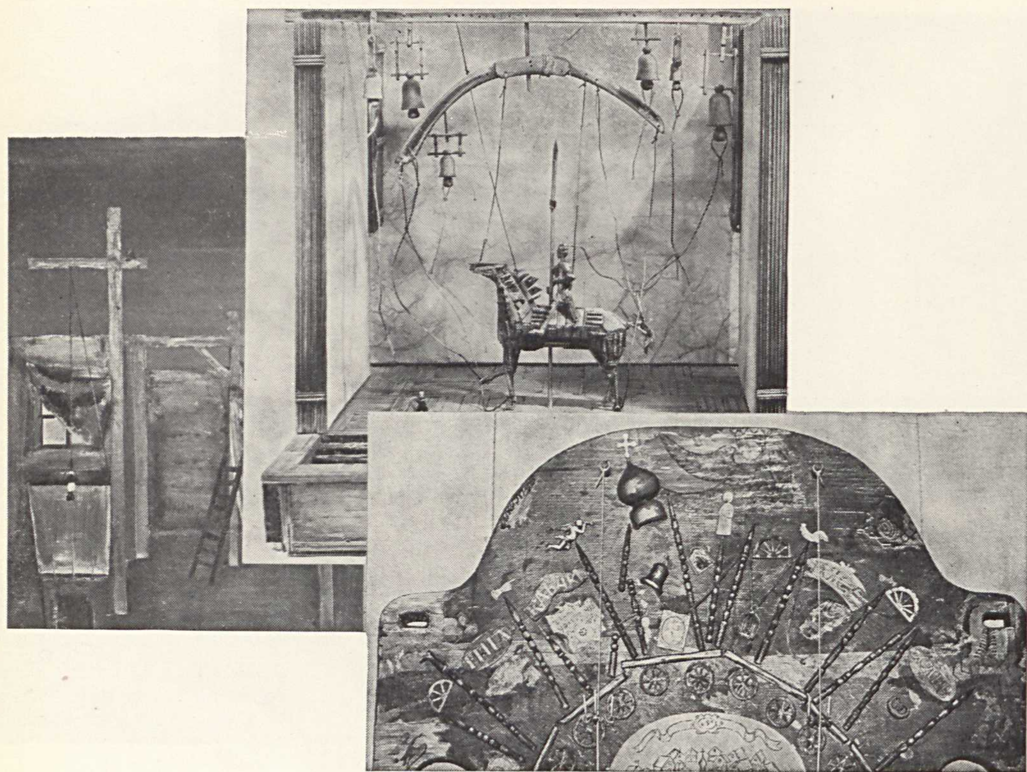
[4] Профессии художника, как таковой, еще не существовало, однако искусство художника присутствовало всегда. Только в народном театре функции художника осуществляли сами исполнители, организуя сценическое пространство, создавая костюмы, реквизит и т. д.

[5] Функцию создания на сцене образа «места действия» уже не может осуществить сам актер, потому что она выделена из его исполнительского искусства и предполагает (в отличие от синкретизма народного театра) дифференциацию театральных специальностей.
Самостоятельная профессия художника-декоратора появляется в ренессансном театре. В театр приходит изобразительное искусство в узком смысле слова, как искусство изображения места действия средствами живописи и графики.

[6] Это означает, что искусство художника снова становится неотделимым компонентом сценического действия, только теперь на новом, качественно более высоком по сравнению с синкретизмом народного театра, уровне сценического синтеза.

[7] В таком качестве выступали, к примеру, дерево Индры в древнеиндийских представлениях «Натьяшастры» или майский шест в средневековых английских празднествах, снежная башня в грузинских масляничных играх, колесо фортуны, вращавшее персонажей моралите, и многие другие самого разного рода вещественные объекты, которые имелись в игровом театре всех времен и народов и которые были независимы от исполнителей, так или иначе им противостояли и требовали уже не столько игры, сколько их реального действия.

[8] Так, например, Е. Б. Ракитина считает, что действенность в спектакле обеспечивает «широко понятая функциональность», что декорации действенны, когда они «растворяются в спектакле и сами по себе не представляют самодовлеющей ценности» («От конструкции — к театральному зданию».—«ДИ СССР», 1974, № 3, с. 17). Такова, по мнению критика, конструктивная установка «станок для игры, аппарат для игры, смысл которой «в соподчинении с действием» («Любовь Попова. Искусство и манифесты».—Сб. «Художник, сцена, экран», М., 1975, с. 158). «Функциональность» и «действенность» ставятся через запятую и фактически приравниваются друг к другу (См.: *Е. Ракитина.* Эти независимые художники. — «Театр», 1974, № 4, с. 80). Аналогичное понимание действенности присуще и суждениям Б. И. Зингермана о театральном конструктивизме в статье «Корифеи советской режиссуры и мировая сцена» («Вопросы театра». 1970, с. 106—107). В результате понятие «действенность» лишается того широкого всеобъемлющего содержательного смысла, который заложен в нем как в определении главного типологического качества новой системы искусства театральных художников. На узком толковании термина «действенная сценография», как относительно частного стилистического направления современных поисков, связанного с совершенно конкретными приемами и выразительными средствами (самоигральность, «формульность», активная метафоричность, рациональная концептуальность и т. д.), основана и полемика ряда современных критиков и прежде всего Э. Д. Кузнецова, который пришел к выводу, что якобы «действенная сценография»... исчерпала свою историческую миссию и сходит со сцены» («Латвийские художники».—Сб. «Советские художники театра и кино-75», М., 1976, с. 91). С аналогичных позиций смотрят на действенную сценографию, как на одно из преходящих художественных направлений так же Е. Б. Ракитина («А что за экспозицией?».—«Творчество», 1977, № 12, с. 18) и М. Н. Пожарская, которая поддержала суждение Э. Д. Кузнецова об исчерпанности творческой миссии действенной сценографии («На выставке «Итоги сезона», 1976/1977».—«Театр», 1978, № 5, с. 76).
Вместе с тем и в работах Э. Д. Кузнецова и в публикациях других авторов можно найти точные и верные характеристики главных качественных черт новой системы искусства оформления спектакля. Очевидно, полемика вокруг действенной сценографии во многом вызвана именно сугубо терминологической недоговоренностью.



## ДОГОВОРИМСЯ О ТЕРМИНАХ...

Выступление В. Березкина содержит в себе попытку внести ясность в нашу запутавшуюся терминологию.
Представляется плодотворным и уж, по крайней мере, интересным, сам характер классификации и вычленение содержательно самостоятельных принципов оформления спектаклей в их исторической смене и в их устойчивых проявлениях в различные времена. Но, с моей точки зрения, предложенная В. Березкиным система классификации имеет два изъяна, касающихся самих терминов.
Во-первых, представляется неудачным термин «действенная» сценография, которую не случайно наше сознание постоянно сносит в сферу «действия». Совершенно верно, что понятие «действенное» и «динамическое» не идентичны, но в поле русского языка они всегда будут накладываться друг на друга.
Спорным, к слову сказать, представится и утверждение, что «действенная сценография есть наиболее высокая ступень развития». Вспомним хотя бы, что «Маскарад» Головина был подчинен гораздо более сложной и загадочной эстетической системе, чем если бы речь шла только о формировании среды. И еще неизвестно, что, например, выявится, когда «игровая сценография» будет изучена и открыта, как забытая цивилизация.
Во-вторых, трудно согласиться с термином «игровая сценография» здесь, при полном согласии с основной ориентацией мысли Березкина. И причина несогласия не только терминологическая. «Игра,— пишет В. Березкин, — способ художественного познания, присущий фольклорному искусству в целом». Но ведь в конце концов, деятельность В. Дмитриева или С. Бархина — тоже в своем роде участие в «игре».
Да и со способом художественного познания, присущем фольклорному искусству, дело обстоит сложнее.
На уровне современных исследований в области фольклора рискованно подменять словом «игра» понятие «мифотворчество». Исходя из серьезных разработок в области ритуала и мифа, мы не сможем принять и частное положение о том, что, например, сами участники организуют сценическое пространство. Концепция сценического пространства в любой форме народного театра (равно как маски и реквизит) заложена в самой структуре такого театра. Сама структура здесь — режиссер и сценограф, участники — лишь исполнители. Они могут импровизировать на заданные изначально темы антуража и сцены, но сами темы должны сохраняться, иначе система распадется.
Быть может, есть смысл назвать этот тип сценографии «фольклорным» или иным способом обозначить установку на фольклор в термине.
Хотелось бы более подробно узнать, что имеет в виду автор, говоря, что в первичных элементах «игровой» сценографии (шест, башня, колесо) «генетически запрограммированы последующие системы».
В целом же чрезвычайно важен и своевременно поднят вопрос о необходимости ввести в сферу нашего внимания эту так называемую «игровую» сценографию и театр, в который она включена имманентно. Действительно, проблемы фольклорного театра и по сей день ютятся где-то на периферии больших искусств цивилизованного мира и внимание, которое Березкин привлекает к сценографии такого типа, может послужить стимулом к введению фольклорного театра на подобающее ему место в системе искусств, с которою он несправедливо оттеснен.
Тем более, что механизм его устройства, устойчивость его функций, непреходящее существо его сценографии, тесно связанные с определенными формами зрительского восприятия, тайной которого он владел, все более и более настойчиво возвращаются на современную сцену и в нашем театре, и во всем мире.

*И. Уварова*

# Театр на площади

Наталия Кузнецова

Сцены нет, как нет и привычных для нас театральных декораций. Маленькое пространство на базарной площади, со всех сторон окруженное зрителями, и служит местом действия. Круг, как символ вселенной, является тем миром, в котором живут актеры: печальный скрипач, трогательная женщина в белом, юноша с книгой. Они — не герои пьесы, они — образы, случайные лица, которые можно встретить в толпе. Женщина медленно приближается к скрипачу, и вдруг ее пронзает какая-то внутренняя боль. Она начинает кричать.

Круг разрывается, и действие выливается на улицы и площади города, захватывает его целиком, открывает окна и двери, вовлекает в движение недоумевающих жителей, которые через минуту становятся его активными участниками. Постепенно театральное действо захватывает все новое пространство, переносится на крыши домов, в чердаки, в подвалы. Веревочные канаты, протянутые через крыши, превращаются в сценическую площадку. Ярким праздником спектакль врывается в повседневную жизнь горожан, становясь мощным катализатором в их душевном раскрепощении. Слышны народные песни, само собой вспыхивают импровизации, танцы, сценки. Постепенно этот поток уводит зрителя назад, в историю, в средневековый карнавал с его масками, клоунадами, плясками. В освобожденном, раскованном зрительском сознании возникают смутные образы — память тех предков, которые когда-то участвовали в мистериях на улицах этого же южноитальянского городка или французского предместья: «когда-то, в прошлом здесь существовали живые связи, корни, которые объединяли, вскармливали людей, придавали смысл их каждодневным поступкам. Теперь жители полностью отрезаны от цветов и ритмов своего прошлого, они теряют свое лицо, свою историю. Наша задача — напомнить им об этом».

Но действие не потеряно. Снова круг, и снова в центре скрипач, юноша с книгой, женщина, барабанщик. Идет спектакль Óдин-театра «Входи! И день будет нашим» итальянского режиссера Юджинио Барбы.

Дата рождения театра — сентябрь 1964 года. Место рождения — город Осло. В это время группа молодых актеров пыталась поступить в Государственную театральную школу, но, получив отказ, объединилась под руководством Барбы. Первоначальной идеей было создание провинциального театра, дающего постоянные представления. С этой целью труппа переезжает в небольшой датский городок Хольстебро, где ему было предоставлено помещение и дотация. Руководителем театра стал Барба. Становление его как режиссера произошло под влиянием театральной системы Гротовского, в студии которого он работал три года.

Итак, театр был создан. Молодой режиссер, 11 актеров и масса планов, энергии, замыслов, желание работать, искать свой собственный путь. Они открыли новый театр, новое отношение к литературе, новую технику игры, новые взаимоотношения актера со зрителем. И театр превратился в мага, способного управлять человеческими страстями. Силу свою он обнаружил в глубинных пластах человеческой культуры, в традициях архаического театра, в образах средневековых праздников.

«Входи! И день будет нашим!» — последний спектакль Юджинио Барбы. Спектакль-крик, спектакль-ярость, спектакль-ненависть. Европейцы, пришедшие в Америку, разрушили жизненный уклад индейцев, уничтожили их древние культурные традиции, надсмеялись над этическими нормами и представлениями. Но в то же время они принесли цивилизацию, технический прогресс, за ними было будущее. Это — основа сюжета.

И вот постепенно исторические факты отходят назад, уступая место главным вопросам человеческого бытия. Из столкновения разных представлений, взглядов, убеждений вырастают глобальные вопросы: «Где правда? Что есть зло? Как его искоренить?»

А до этого был спектакль «Дом отца» о жизни Достоевского. Что могло заинтересовать Барбу в русском писателе — противоречивость натуры? Время, в котором он жил и которое так страшно врывалось в его жизнь? Схожесть судьбы писателя с судьбой его героев? Барба попытался в его произведениях и дневниках найти выражение духовных исканий писателя. Ведь вопросы бытия — вечные вопросы. Построенный на чередовании биографических эпизодов, спектакль в то же время является не просто биографией, а результатом внутреннего контакта, эмоциональной встречи писателя и актеров. Обращение к народным традициям позволяет театру преодолевать языковый и временной (если понимать время в историческом плане как смену формаций. Ведь театр выступал и перед жителями Парижа, и перед индейцами одного из племен в Венесуэле) барьер. Барба базируется здесь на принципе культурного обмена. «Когда люди приходили и просили нас исполнить наши песни, танцы, клоунады, мы их спрашивали: «Что вы нам дадите в обмен?» Поэтому они должны были объединиться для того, чтобы исполнить свои песни и танцы. И спектакль превращается в коллективный праздник, в котором принимают участие все».

Спектакли Ю. Барбы, при всей их кажущейся стихийности, спонтанности, большой доли импровизации, подчинены единой внутренней схеме, в зависимости от которой в представлении могут меняться отдельные картины, действующие лица (ведь зрители в его спектаклях те же актеры), но идея, логическая последовательность событий остается. Дисциплина эмоций и чувств — один из признаков актерской игры. Важное место в воспитании актеров Барба отводит тренировкам. Первоначально была выработана серия физических упражнений, которую они, вслед за Мейерхольдом, называли «биомеханикой». Эти упражнения — средство приведения в действие актерского воображения, его эмоционального состояния. Прекрасное владение своим телом дает актерам возможность адаптироваться в любой обстановке. Но Ю. Барба строго разделяет в игре актеров профессионализм в движениях и «профессионализм душевный», под которым он понимает прежде всего склонность к типажности. В игре актер прежде всего остается сам собой (наверное поэтому у героев спектаклей почти никогда нет имен). Актер скорее раскрывает себя, свой внутренний мир, свое душевное состояние. Он передает не характер героя, а свое к нему отношение.

Репетиции актеров Óдин-театра нередко напоминают тренировки цирковых артистов: одни заняты гимнастическими упражнениями, в то время как другие совершают канатные переезды на одноколесном велосипеде или исполняют акробатические трюки.

Но вдруг все изменяется, как будто в зале погасили свет и возникла совершенно иная картина. Сценическое пространство начинает медленно наполняться грустными и величественными образами. Они появляются из ничего, будто сотканные из воздуха, и так же плавно растворяются в темноте.

Каждый из актеров занят отработкой собственного эпизода.

Репетиция должна отвечать, на первом этапе работы над пьесой, его собственным интересам, потребностям, побуждениям. И когда индивидуальная работа доведена до конца, Барба приступает к созданию общей композиции спектакля.

Внутренняя раскованность и строгая организация — символ Óдина — не только театра, но и Бога, имя которого носит театр.

Бог неистовства, экспрессии, разрушительных сил, но еще и Бог самодисциплины. Бог мудрости, пророчества, языческих заклинаний (не отсюда ли идет народная линия театра). С копьем в руке он странствует по земле, принимая участие в человеческих делах и покровительствуя полюбившимся ему героям. Эту миссию отшельников принял на себя и Óдин-театр.

У Барбы часто спрашивают, почему он, знаток и почитатель восточных театров, не следует непосредственно их системе. «Восточный театр — это театр символов, традиций, уводящих актера далеко в историю. В восточном театре актер заключен в рамки обычаев, каждое движение его, каждый жест определен веками. В западном театре актер есть или должен быть творцом действия, в трактовке действия он во многом исходит из своего внутреннего состояния».

Не приемля позицию актера в восточном театре, Барба в то же время учитывает систему тренировок, позволяющую контролировать каждый жест, каждый мускул, менять выражение глаз, тембр голоса. «Голос — это как бы продолжение актера, на него может переноситься физическое действие. Голос может бить, ласкать, одобрять, он как бы становится невидимой рукой, распространяющей свои действия на большие расстояния».

Попытка расширить контакт со зрителем, выйти за временные рамки спектакля, «взорвать его изнутри» привела актеров к увеличению объема их работы. Театр издает периодические театральные обозрения, организует семинары, просмотры спектаклей с последующим обсуждением, читает лекции по истории театра.

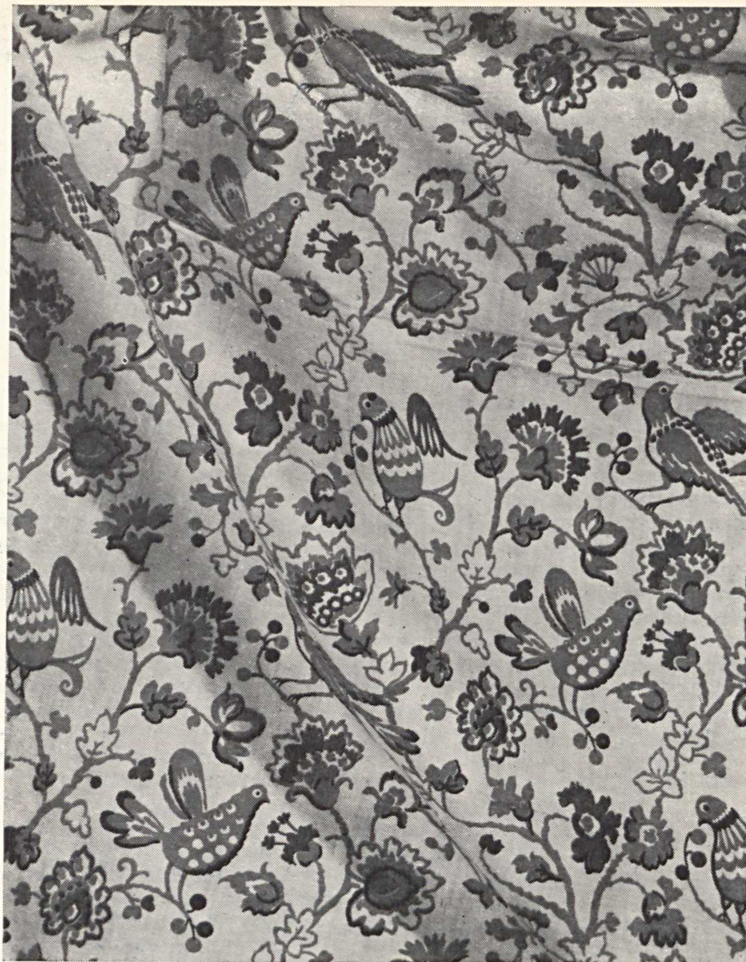
Гастрольные поездки в Норвегию, Италию, Югославию, Швецию, Швейцарию, Польшу, Венесуэлу и другие страны мира обогатили впечатления актеров и режиссера.

«Что еще сказать о себе лично? Существуют смутные силы, которые ослепляют. Существуют смутные силы, которые дают знания. Смутные силы ведут меня неведомо куда», — говорит Ю. Барба.

**Сегодня в мире возникло немало театров, быть может, самых злободневных и, быть может, самых чутких к голосу времени, театров, в эстетике которых вдруг проявляется древняя основа фольклорного театра с его масками, с его куклами, с его сценической площадкой, вынесенной со сцены в жизнь. Это заметки об одном из таких театров, о датском Óдин-театре.**

# Народные традиции в творчестве Е. Шумяцкой

Лариса Соловьева



Ткани по народным мотивам художницы Е. Шумяцкой

Жизнь фольклора, по словам В. Гусева,— непрерывный процесс, в котором воспроизведение традиции есть уже «измененное действие», являющееся началом нового цикла. Работы художницы-текстильщицы Е. Шумяцкой яркий пример нового цикла в жизни фольклора.

Она одной из первых в конце 40-х годов осознанно обратилась к фольклору, поставив себе задачу включиться в непрерывную в искусстве интерпретацию простых и высоких образцов народного искусства. Народные художественные традиции стали основой ее творчества и благодаря художественной интуиции Е. Шумяцкой получили тактичное и последовательное выражение. Творчество художницы дает возможность явственно и подробно проследить развитие этой темы в советском прикладном искусстве с конца 40-х годов. Понятия «русский», «национальный» обрели в это время высокий смысл. В практике современных советских художников народные художественные традиции получили новое осмысление. При восстановлении разрушенных городов и сел встала задача сохранить черты национального искусства и в архитектурном декоре, и во внутреннем убранстве. Это потребовало участия в работе художников различного профиля. Немаловажное место отводилось художникам-прикладникам. Для Е. Шумяцкой работа в народных традициях не была простой данью времени, актуальной задачей, столь же острой, сколь и проходящей. Для нее это было органичной, естественной, не вдруг пришедшей к ней, темой творчества. Е. Шумяцкую наряду с формальным художественным мастерством народных умельцев интересовала их психология: каким содержанием наполнены те или иные узоры? Каковы закономерности проявления творческой фантазии народа? Что же такое русское народное искусство? Каковы движущие силы его развития в современности?

Можно с уверенностью сказать, что многочисленные зарисовки орнамента во время поездок по стране не были для художницы механическим копированием виденных предметов народного творчества.

Начав работать в народных традициях, Е. Шумяцкая заявила о себе как художник с обостренным чувством современности. Новаторство художницы сказалось в том, что она попыталась использовать форму, основанную на традициях народного творчества и более органичную в решении декоративно-прикладного искусства. Она применила плоскостной орнамент вместо привычных объемно решенных цветочно-растительных и фигуративных мотивов, моделированных светотенью. Аналогии ее творчеству можно видеть в городецкой сюжетной росписи в XIX веке. Мастера Городца, воспользовавшись приемами письма, идущего от древнерусского искусства, в своих произведениях изображали сцены из современной жизни. По этому пути пошла Е. Шумяцкая. Используя приемы росписи городецкой живописи, художница переносит сцены из реальной современной ей жизни — встречу воинов-победителей на декоративную ткань, посвященную 30-летию РККА.

В данной работе художница стремится к органичному взаимодействию смысловой и декоративной стороны произведения. Эту органичность она ищет в принципах формообразования народного искусства. Хотя сама попытка интерпретировать современность на основе традиций народного искусства в этой первой работе выглядит несколько наивно, и в композиции механически соединяются декоративные и смысловые элементы, но вместе с тем следует отметить, что опыт Е. Шумяцкой предвосхитил один из наиболее продуктивных стилей формообразования в дальнейшем развитии советского декоративно-прикладного искусства 60-х годов.

К концу 40-х годов основная тема творчества Е. Шумяцкой обрела явственность и определенность, сложилась в творческий почерк. Верная традициям народного искусства, художница в 1950 году создала крок декоративной ткани «Птицы». За этой работой последовала целая серия рисунков для ткани, в которых художница обращается к декоративным традициям народного искусства, накопленным в обработке разных материалов — керамике, резьбе по дереву, вышивке, набойке...

Последствия войны тяжело сказались на быте советских людей, не хватало самых нужных вещей, в том числе тканей. Поэтому Е. Шумяцкая решила оформить дешевую ткань «бязь» как декоративную. Рисунок ткани создан по мотивам росписи изразцов XVII века села Коломенского. Победный, торжественный стиль, утвердившийся в архитектуре и явственный в других видах искусства, был бы неуместен в решении дешевой хлопчатобумажной ткани да и не соответствовал бы общему направлению индивидуального видения художницы. В основе ее решения лежит свободная роспись, непринужденная, лаконичная, характерная для росписи изразцов. Рисунок носит застилистый характер с протоками фона, которые создают легкость, воздух в общем решении композиции.

С начала 50-х годов при работе с образцами народного искусства, Е. Шумяцкая начинает аранжировать выбранную тему, выявляя в оригинале то, что ее более всего интересует как художника, утверждая таким образом свои представления о сущности традиции. К числу произведений этого периода можно отнести работы «Птицы», «Веселые птицы», «Птички» и «Кукушка». Эти работы, выполненные в 50-х годах, близки по своему композиционному строю образцам народного искусства, но вместе с тем отражают вкусы современного человека. Уже в решении рисунка «Веселые птицы» наметился отход от стилистики искусства второй половины 40-х — начала 50-х годов и ощущаются тенденции, характерные для искусства второй половины 50-х годов. Импрессионистическая направленность в живописи этих лет получила свою интерпретацию в творчестве Е. Шумяцкой. Трепетность контура, идущая от свободной кистевой росписи, непринужденное движение побегов, на которых вольно расположились птицы, изменение цветовой характеристики побега за счет усиления и уменьшения тона одного цвета — все это создает динамику в решении композиции, выражает потребность в преодолении жесткой раппортности, в большей свободе рисунка.

В этот период художница создает ткани, напоминающие по рисунку кубовые набойки, имевшие некогда столь большое распространение в России. Изучает художница и другие виды традиционного искусства. Поводом к созданию композиции «Птички» послужили сделанные художницей во время поездки в Молдавию зарисовки традиционной вышивки серебром по черному бархату. Ткань, созданная по этому мотиву художницей и выполненная способом механической печати по ткани «шерстянка», имела фоном глубокий темно-синий цвет. В рисунке на ткани по сравнению с оригиналами исчезла статика в расположении растительного мотива, он приобрел большую пластику, текучесть, динамику. Эти ткани сохраняют близость образцам народного искусства в построении композиций, мотивов, но при этом не имеют прямых аналогий в






прошлом и воспринимаются как уникальные аранжировки художницы. Ритмические акценты, которые делает Е. Шумяцкая в своих композициях, современны по своему стилю, имеющему больший динамизм, асимметричность, характерные для XX века и не встречающиеся в искусстве прошлого. Большое значение в решении произведений декоративно-прикладного искусства Е. Шумяцкая придает ритму. Она отмечает, что наша эпоха рождает новые ритмы, имеет свою поступь, свое биение пульса, свой взлет, и это должно найти выражение не только в музыке, но и в изобразительном искусстве, в частности, в искусстве декоративном. Этот ритм, по мнению художницы, очень важно почувствовать, и тогда любые традиционные мотивы зазвучат по-новому.

Если обратиться к произведениям народного искусства, в частности, к русской набойке, то мы заметим, что птицы имеют большее распространение, чем какие-либо другие представители животного мира. Н. Соболев отмечает, что со времени царя Алексея Михайловича они не перестают встречаться в декоративных украшениях. При аранжировке этой темы Е. Шумяцкая учитывает не только изобразительную форму народного искусства, но соединяет ее с представлениями, полученными на основе изучения устного народного творчества. Художница считает, что сказки, загадки, пословицы могут служить наравне с декоративными традициями неиссякаемым источником творчества для художника-прикладника.

Композиция «Кукушка» имеет ярко выраженные стилистические особенности первой половины 50-х годов, но художнице удается избежать характерной для многих произведений того времени пышности, тя-





Ткани по рисункам Е. Шумяцкой





желовесности, подробной светотеневой моделировки в трактовке орнамента. Здесь делаются уже явственнее художественные решения, которые будут характерны для стиля 60-х годов — пространство строится не по законам станковой картины, углубляющей плоскость, а имеет плоскостное декоративное решение, присущее произведениям народного искусства. Характерный для Е. Шумяцкой непрестанный и напряженный творческих поиск, с одной стороны, а с другой — стойкая приверженность к традициям народного искусства объясняют бесконечное богатство вариаций на одну тему, разнообразие подходов к решению этой темы.

В рисунке для ткани «Петушок» художница продолжает излюбленную ею тему, но разрабатывает новый для себя пласт традиций, ищет новые принципы орнаментации. Ткань создана по мотивам русских пряничных досок и с учетом изменившихся к 60-м годам художественных вкусов. По удачному выражению В. Фаворского, в этой работе художница сумела выразить «ритмические мысли своего времени». В своих работах по оформлению декоративных тканей художница всегда тяготела прежде всего к сюжетным композициям. Это были рисунки с развитой фабулой или своеобразные «жанровые» мотивы. Такова композиция на тему «Сказка о царе Салтане» для детской декоративной ткани. Особенность сюжетных композиций художницы, созданных в 60-х годах,—строгое членение на отдельные сцены с четким распределением орнаментальных мотивов, отделяющих одну сцену от другой, отсюда характерная уравновешенность, ясность, регулярность ритма.

Подобный прием решения возник в связи с пристальным вниманием к проблеме материала в изобразительном и в декоративно-прикладном искусстве 60-х годов. Для работ того времени характерны обнаженность технических средств выполнения, самоценность материала, выявление рукотворности произведения.

В творчестве Е. Шумяцкой в конце 60-х годов появляются работы, в которых мотивы имеют свободное расположение на открытых участках фона. Белый или слегка тонированный фон с этого времени начинает играть бо́льшую роль в композиционном построении ее работ. Этот принцип лег в основу нескольких рисунков для детских тканей — «Курица с тарелкой», «Маша и медведь».

Этот прием художница продолжает разрабатывать и в последующих работах, выявляя его новые возможности. Продуктивным оказывается обращение художницы к опыту линогравюры, особенно популярной в 60-е годы. Не нарушая плоскостного решения ткани, Е. Шумяцкая, пользуясь приемом линогравюры, добивается сложных пространственных решений рисунка.

Интерес к выявлению возможностей материала натолкнул художницу на мысль показать печатную доску, сам принцип технологии перенесения рисунка с доски на ткань. Если раньше, решая декоративную ткань, Е. Шумяцкая выявляла рукотворность росписи тканей — ярким примером подобного решения были рисунки на тему «Веселые птицы», то в 60-е годы художница в своих работах обнажает возможность технологии, печатной доски, подчеркивает поверхность, на которую выносится рисунок. В работе «Пряники» художница дает почувствовать материальность пряничных и набоечных печатных досок, выявляя промежуточный процесс создания произведения, когда готова только доска, и художницу привлекает ее естественная красота.

На выставке 1973 года появилась новая работа художницы, носящая название, созвучное проблемам нашего времени, «Человек и природа». Традиции народного искусства продолжают оставаться для художницы основным источником творчества, но в конце 60-х — начале 70-х годов складывается новое отношение к первоисточнику, теперь уже не как объекту изучения, но как к явлению достаточно известному. Отсюда большая естественность и свобода в обращении с наследием народного опыта. Это подтверждает работа Е. Шумяцкой над декоративной тканью «Человек и природа».

В ранних работах художница предлагала конкретные решения темы. В рисунке ткани «Колхоз» 1953 года доярка, свинарка, пастух обозначены через многие детали костюма, орудий и среды труда. В новой работе сцены сельского труда, имеющие аналогии в ранней работе «Колхоз», решены символически.

По сравнению с предшествующими работами художницы значение фона выявлено в работе «Человек и природа» наиболее значимо и ярко. Огромность фонового пространства подчеркивает значение человека-творца, который уверенно осваивает мир.

Искусство Е. Шумяцкой утверждает наполненность бытия, красоту мира. Возможно такое мироощущение позволило ей подняться в своем творчестве до философски наполненных работ, отражающих наше время и имеющих неразрывную связь с народным искусством.

Изучение истории освоения традиций в прикладном искусстве чрезвычайно интересно и необходимо для практики современного художника-прикладника. И в теории и в практике советского декоративно-прикладного искусства сложился свой опыт освоения народных художественных традиций. Творчество Е. Шумяцкой отражает этапы его накопления. Художница начинала с изучения образцов народного искусства, осмысляла их изобразительную структуру, стремилась соединить представления, полученные от народного изобразительного материала, с фольклором, постигала пласт за пластом виды народного творчества, выявляла их непреходящую художественную актуальность.

# По стране:

## Эстонская ССР

### СТУДЕНТЫ ДИЗАЙНЕРЫ — СОГРАЖДАНАМ

Кафедра дизайна Государственного института Эстонской ССР отметила 10-летие своего существования развернутой выставкой в залах института. На выставке представлены работы выпускников отделения дизайна и студентов разных курсов. Прием, вся экспозиция носит принципиальный характер, она показывает не просто отдельные предметы, а исходит прежде всего из целостного формирования предметно - пространственной среды и в этом отношении напоминает проводящиеся в Таллине выставки — «Форма и пространство». Эта целостность проявляется уже в самом оформлении экспозиции; расположение стендов образует пространство, в котором отдельные группы предметов естественно связаны между собой, как в визуальном, так и в функциональном отношении, и в котором учтена связь, создающаяся между человеком и его предметной средой. Назначение созданных дизайнерами предметов самое различное: тут образцы мебели и рабочей одежды, машин и игрушек, упаковок — этикеток, шрифтов и т. д. Причем, авторы предлагают принципиально новые решения, новый подход к оформлению отдельных предметов и предметной среды.

Интересно задумано оформление Таллина во время предстоящей олимпийской регаты дизайнерами М. Ыунапуу, Т. Соо, Т. Юрно, которые в украшении площадей и магистралей в качестве символического элемента используют парус—во многих возможных вариациях.

Р. Тельпус спроектировала систему визуальных коммуникаций национального парка Лахемаа.

Дух времени, интенсивной мысли и стремительных темпов уловлен дизайнерами также в выставочных плакатах на низких стендах. Тут же выставлены живописные полотна воспитанников дизайнерского отделения института, ныне признанных художников А. Кескюла, А. Толтса, У. Педаника, картины которых вполне созвучны содержанию и направленности выставки. Выставке сопутствовала теоретическая конференция. Заведующий кафедрой Государственного художественного института Эстонской ССР Бруно Томберг, преподаватель Удо Иваск и другие коснулись в своих докладах главных проблем современного дизайна и его целенаправленного применения. Широкая реклама выставки и конференции в республиканской печати, радио и телевидения послужила большему пониманию и заинтересованности в развитии данной области.

*М. Рождественская*

### СТАРЫЕ НАРОДНЫЕ МАСТЕРА И ИХ НАСЛЕДНИКИ

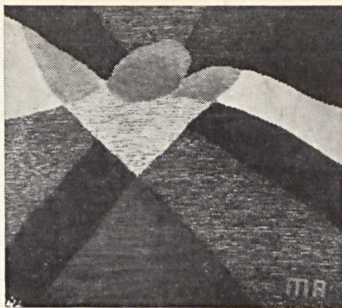
Не совсем обычно была скомплектована выставка народного искусства в Таллине. Экспозиция состояла из старинных, этнографических предметов и предметов, созданных в наши дни народными мастерами объединений «Уку» и «Коду», а также профессиональными художниками комбината «Арс». Составители выставки на сей раз не воспользовались фондами этнографического музея, а собрали ковры, деревянную посуду, металлические украшения у их частных владельцев, проживающих в северных районах Эстонии, тех, кто этими предметами пользуется в быту. Вышивки, кружева, вязаные предметы "Уку», близкие народному искусству, текстиль, кожа, керамика, фарфор, металл художников «Арс» в сопоставлении с историческими экспонатами предоставили возможность продолжать размышления и дискуссии о преемственности народных традиций, об их различных проявлениях сегодня: в формах, близких подлинно народному искусству и в более современных формах, в которых национальное начало проявляется косвенно.

*М. Р.*

### НЕУВЯДАЮЩАЯ МОЛОДОСТЬ ХУДОЖНИКА

Национальным духом, национальной культурой проникнуты ковры народной художницы Эстонской ССР профессора Мари Адамсон. Развернутая в таллинском Доме искусства выставка — плод творчества последних 9 лет—свидетельствует о неувядающем творческом пыле старейшего мастера, о живых связях с природой, остром чувстве нового в окружающей нас среде, в жизни. Изображают ли ковры конкретные картины, как, например, Таллинский залив с яхтами и силуэтом города или — и таких большинство — они носят более обобщенный характер, выражают определенное видение мира художницы, мир ее чувств. В этот мир входит старина, ощущение преемственности, как, например, в ковре «Изба» очень характерных для М. Адамсон сочетаниях коричневых-синих тонов, и в не меньшей мере — наша современность с присущими ей напряжением и глобальным размахом жизни, как в ковре «Дороги», смелом, светло-броском сплетении нескончаемых дорог на более сдержанном темном фоне. Различным настроением окрашены такие ковры, как «Северное», «Луг», «Песня», «Заводь», «Синее яйцо» и другие, но в любом случае их сильное воздействие на человека объясняется силой творческого духа и мастерства художницы, мироощущением, близким как местному, так и более широкому зрителю.

*Р. Каэра*



*Мари Адамсон*
«Синее яйцо».
Гобелен

*Мари Адамсон*
«Дороги».
Гобелен



### КОВРЫ АНУ РАУД

Из национальной сокровищницы черпает вдохновение и ученица Мари Адамсон, теперь уже молодой педагог художественного института Ану Рауд. Мотивы ее ковров, как «Комната», «Огни родного дома», «Полосатое-клетчатое» и других, восходят из сельского прошлого, вернее воспоминаний о нем, что, кстати, ничуть не придает им оттенка архаичности. Наоборот, степень обобщения и стилизации, например, в коврах «Пращуры» или «Посев» позволяет воспринимать их по-современному, видеть в них черты, соединяющие день вчерашний с сегодняшним.

*Н. Кузьмина*

### ВЫСТАВКА СТЕКЛА СИЛЬВИИ РАУДВЕЕ

Среди выставок художественного стекла особое внимание привлекла организованная в Государственном художественном музее Эстонской ССР экспозиция Сильвии Раудвее. Сильвия Раудвее годы проработала в Белоруссии на стеклозаводе «Неман», где имела возможность испробовать свои силы, экспериментировать на материально-технической базе, более благоприятной, чем в Эстонии. На прошедшей выставке, обширной по объему и очень требовательно составленной, экспонаты, хотя и разные по формам и по назначению, гармонировали между собой, составляя художественно единое целое. Стеклу Сильвии Раудвее присуща простота и строгость форм, чисто округлых или цилиндрических, продуманность декоративных деталей, безупречная чистота исполнения. Художница умеет наилучшим образом использовать свойства материала, блеск хрусталя, как, например, в комплектах «Традиция», «Праздничный» или «Золотые купола». Она мастерски владеет техникой гравировки, о чем говорят названные работы, а также «Дикая гвоздика», «Нектар» и другие. Эмоциональный диапазон художницы весьма широк, ей одинаково близки возвышенная праздничность, романтическое настроение, а также дизайнерский подход. Общее сказывается в безупречном чувстве меры и стиля, в сдержанности, за которой кроется богатство чувств и художественное чутье.

*М. Фридман*

### НА СТЕНДАХ ТАЛЛИНСКОГО ГОРОДСКОГО МУЗЕЯ

Заслуженным успехом пользовалась организованная в Таллинском городском музее. выставка хрусталя Хелле Пыльд, эстонской художницы, уже годы работающей на Ленинградском заводе художественного стекла. Вдохновение художница черпает часто из природы, из животного мира, о чем свидетельствуют названия ваз, как «Белки», «Ива», «Каменный цветок», «Одуванчик» и т. д., ей не чужды и фигурные композиции, как, например, «Гимнастка». Работы Хелле Пыльд отличаются продуманной простотой формы, выразительностью декора, которые художница мастерски выполняет в различных техниках.

До того, в том же музее была экспонирована выставка стекла Хельги Кырге. Творчество художницы связано в основном с таллинским стеклозаводом «Тарбеклаасс», из сравнительно ограниченных возможностей она и исходит. Формы, созданные Хельгой Кырге, различные комплекты, сосуды, бокалы и пр.. предметы массового производства функциональны, и притом эстетичны, радуя глаз хорошими пропорциями и современным стилем. Художница с успехом стремится выявить всю красоту материала, весь блеск натурального стекла.

*Р. Отс*





*Хелле Пыльд*
Декоративная ваза «Карелия».
Хрусталь

*Хелле Пыльд*
Декоративная ваза «Аква».
Хрусталь




Эту книгу можно назвать исследованием о средневековой жизни; при первом знакомстве она напоминает солидные труды авторов той благодатной эпохи, когда человеческий разум надеялся охватить в одном трактате все проблемы мироздания, включая и перечень способов выведения клопов, и описание зверей Индии, и повествование о Страшном суде, и разрешение споров ученых об иерархии ангельских чинов. Подобные произведения назывались «суммами» или «этимологиями», а часто — «зерцалами»; действительно, в них отражались все представления эпохи. Исследования, посвященные представлениям средневекового человека о мире, появлялись с первых шагов медиевистики. Но лишь во второй половине XX века интерес окончательно переносится с политических деяний исторических лиц на экономическую жизнь, предметный и духовный мир человека, индивидуальные и групповые связи социальной системы. Специалисты по исторической демографии, социальные психологи, историки мышления и просто сторонники исторического синтеза стремятся восстановить «имперфект истории», — не что сделал тот или иной человек, а как он это делал, реконструировать хрупкую, казалось бы, навсегда утраченную оболочку средневековой повседневной жизни.

В таком методе постижения прошлого многие историки видят ключ ко всей исторической науке, отдавая дань тоске современной культуры по утраченному единству человека с естественной и искусственной средой.

А. Я. Ястребицкая использует несколько планов для выполнения своей задачи — раскрытия повседневной жизни человека XI—XIII веков.

Первичный читательский интерес к жанру «подглядывания в замочную скважину эпохи», к мелочам быта минувших цивилизаций обычно базируется на эффекте «этнического восприятия», когда чужая этническая система (а средневековая Европа, безусловно, является таковой по отношению к нам) воспринимается через несхожее, причем различия эти острее всего чувствуются именно в области быта. Как крестоносцев больше всего удивлял обычай мусульман не есть свинину, так и читателя на первых порах больше поражает отсутствие канализации в средневековом городе, чем иное понимание категории времени. И это любопытство первичного слоя восприятия культуры находит в книге полное удовлетворение. Мы знакомимся со средневековыми дорогами, с деревянной лоханью для купания детей, с модой XII века, можем заглянуть в горшки, булькающие на открытом очаге.

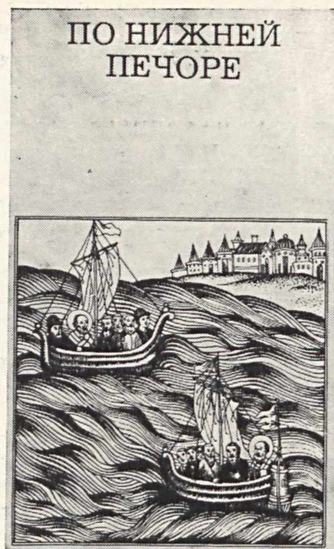
Однако не менее интересен другой план книги, посвященный общему анализу категорий средневекового мышления и художественного восприятия. Автор рассказывает о восприятии времени, которое, как и в любом аграрном обществе, было цикличным, основанным на ритмах природы, с поправкой на христианское представление о его конечности и линейности. Читатель узнает о пространстве, которое в обыденном сознании переживалось лично, было «плохим» и «хорошим» (например, божественным и дьявольским), «своим и чужим». В центре ойкумены находился пуп земли — Иерусалим (идеальное государство); ближе к границам обитаемого мира рамки социальной регламентации слабели: там фантазия человека селила чудовищных зверей и людей, лишенных привычных рамок поведения. Пространство и время осваивались и преодолевались посредством путешествий, паломничеств, развития письма. Период XI—XIII веков и представляется автору подготовкой к постепенному овладению пространством, когда человек, все решительнее отделяющий себя от природы, абстрагирует время и пространство, отчего первое перестает быть циклическим, а второе — лично переживаемым и означенным, хотя все эти изменения становятся различимыми уже позже, в период упадка средневековья.

Во второй части книги мы проникаем в сумрачное, отгороженное от опасностей внешнего мира жилище средневекового человека, обставленное тяжелой мебелью.

Взаимоотношение мира образов, предметной и социальной среды разбираются в третьей части, описывающей социальные группы и отношения между ними. Автор показывает, как патриархальность и жестокость сельской жизни в средние века вырабатывает особый тип крестьянской культуры, долее других сохраняющей древние языческие традиции (отсюда, например, обилие процессов сельских судов над зверями, гадами и вредными насекомыми); раскрывает импульсивность, подвижность рыцарской культуры, основанной на жесте и символе. Предметный мир человека, его психология и социальное поведение, его странное для нас стремление «казаться», а не только «быть» отражали, по мнению автора, существование в сознании людей того времени двух противоположных и связанных иллюзорных дубликатов мира: религии и игры, чуждой расчета... Но подробнее об этом вы можете узнать из самой книги.

*А. Я. Ястребицкая.* Западная Европа XI—XIII вв. М., «Искусство», 1978.

*П. Уваров*




Надо сразу же сказать, что писать о Печоре нелегко: там нет выдающихся памятников архитектуры, а распространенный тип жилого дома представляет меньший интерес по сравнению с домами на соседних реках Мезени и Пинеге. На Печоре мало таких достопримечательностей, которые обычно определяют основное содержание книжек из серии «Дорога к прекрасному». Тем не менее Г. П. Гунн* сумел преодолеть эту трудность, стараясь все время «присмотреться повнимательнее» к окружающему, заглянуть вглубь, за внешней неприметностью увидеть своеобразную красоту печорской земли и ее людей. «Поверхностным взглядом, с налета можно проглядеть многое», — справедливо предостерегает автор и тут же показывает, как много открывается внимательному путешественнику, например, лодки, которые на Пижме и Цильме — притоках Печоры — шьют по-разному, под стать рекам. Вполне закономерными для книги о таком крае представляются обширные исторические экскурсы, подробные рассказы о людях прошлого, судьба которых была тесно с ним связана (тут, естественно, первое место занимает протопоп Аввакум), и о ныне здравствующих, донесших до наших дней традиционную культуру, сложившуюся здесь, на далекой окраине русского Севера (в частности, о мастерах-ложкарях С. И. Мяндине, Г. М. Чупрове, о С. Н. Антонове — охотнике, рыболове, одном из последних старообрядческих наставников). Однако главным героем, если так можно сказать, стал недавно умерший ленинградский филолог, выдающийся археограф Владимир Иванович Малышев: книга начинается посвящением памяти ученого и заканчивается рассказом об обелиске на месте некогда известного Пустозерского городка. Эта скромная стела поставлена по инициативе В. И. Малышева. Естественно стремление автора рассказать об этом удивительном человеке, по существу открывшим существовавшее издревле «культурное гнездо» на нижней Печоре.

Уже в наши дни началось изучение печорской резьбы, украшавшей домашнюю утварь (А. К. Чекалов) и пижемской росписи, занимающей весьма значительное место в русской народной живописи (Н. В. Тарановская). Г. П. Гунну особенно удались те страницы, где он повествует о ложкарном промысле, о вязании и плетении поясов — эти искусства еще продолжают жить, хотя их дальнейшая судьба вызывает тревогу. Много внимания уделено и народному костюму, сохранившемуся на Печоре в повседневном быту. Интересно рассказано о книжной культуре и рукописных богатствах края, определявших в прошлом широкое распространение грамотности на Печоре, причем «списатели» книг нередко сами и расписывали утварь...

Книга продуманно и ясно построена: 1-я глава оказывается по преимуществу посвященной архитектуре края, 2-я — истории и рукописным традициям, 3-я — народным промыслам и 4-я — знаменитому узнику древнерусского заполярного города. В то же время такое построение отражает и удобный маршрут путешествия по Печоре, которое начинается с селений по реке Ижме, где живут коми, затем мы оказываемся в Усть-Цильме — центре всего края, оттуда попадаем на Пижму и Цильму и, наконец, в Пустозерск, располагавшийся сравнительно недалеко от современного Нарьян-Мара.

Однако перечисленные достоинства, к сожалению, не исчерпывают всей характеристики рассматриваемой книги. Слабыми получились в ней архитектурные страницы. В описании каменных церквей сказывается традиционная недооценка памятников провинциального ампира. Автор не всегда различает архаичные формы и более новые. Так, купол со шпилем, завершавший восьмериковую колокольню в Ижме, появился, несомненно, после очередного ремонта как дань подражанию каменным постройкам эпохи классицизма. К еще более позднему времени следует отнести наличники, выполненные в технике пропильной резьбы. Можно пожалеть, что не приведено ни одного плана печорских домов, что бегло сказано даже о таком селении, как Загривочная на Пижме. Между тем особенности застройки могли бы многое прояснить в истории заселения Печоры.

Вторым недостатком книги является то, что она почти полностью обходит богатые фольклорные традиции, прославившие Печору не меньше, нежели рукописная книга. Правда, Г. П. Гунн пишет о «горке» — местном песенном празднике, обычай которого уходит в древность, но надо бы рассказать и о самих песнях — лирических, игровых, величальных, которые до сих пор поют в каждой деревне.

В заключение же следует сказать, что книга написана живо, заинтересованно, читается легко и, надо надеяться, для многих она станет первым путеводителем по некогда «дальнему и отлеглому» краю, где, как справедливо замечает автор, каждый может ощутить себя открывателем и исследователем.

* *Г. П. Гунн.* По нижней Печоре (из серии «Дороги к прекрасному»). М., 1979.

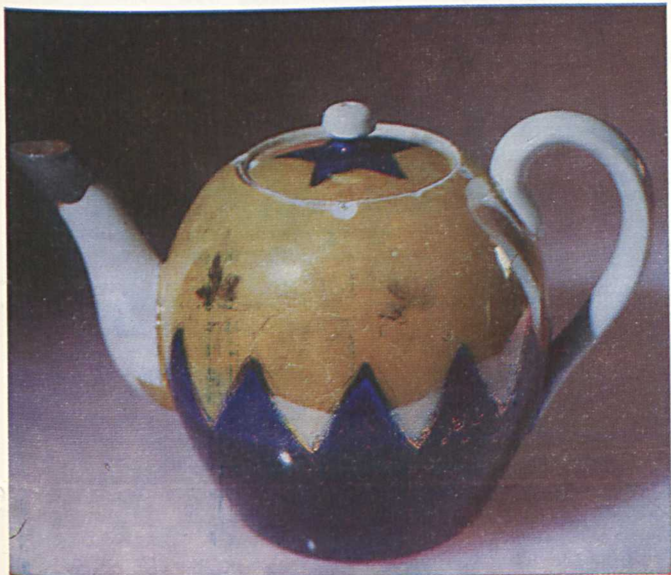
*М. Мильчик*

# Трактирные чайники

Колорит эпохи концентрируется не только в ее ярких культурных, художественных явлениях, но и в социально-бытовых фактах. Одним из таких на рубеже XIX—XX веков стал трактирный фарфор, особо выделившийся благодаря возросшему значению трактиров в общественной жизни конца столетия. Гиляровский писал, что трактиры этого времени заменяли «и биржу для коммерсантов, делавших за чашкой чая тысячные сделки, и столовую для одиноких, и часы отдыха в дружеской беседе для всякого люда, и место деловых свиданий, и разгул для всех— от миллионера до босяка».
Рост городов и миграция населения были благодатной почвой, на которой развивался трактирный промысел.
Коммерция вызвала к жизни различные виды трактирных заведений, особенно разнообразные к концу века: рестораны, буфеты, кухмистерские,







харчевни, собственно трактиры и т. д. Число их в 1894 году превысило 42 тысячи. Свободное предпринимательство поощрялось законом: постоялые дворы и фешенебельные рестораны, а также множество промежуточных разрядов дополняли и без того пеструю картину городской жизни конца столетия.
Трактирная посуда, получившая широкое распространение в этот период, вобрала в себя многие черты русского народного фарфора. Она отличалась яркой живописностью колористического решения, сохраняла полноту объемов народной посуды, как выражение гостеприимства и радушия русского хлебосольства, яркую красочность праздников на Руси.
Все сказанное относится к посуде народных по типу трактиров — извозчичьих, городских. Удивительное по богатству красок и целостности ансамбля зрелище представляли трактиры! Начиная от входной вывески и жостовских подносов на стене, до неповторимой самобытности самой среды, ставшей традиционной — сложившийся тип половых, их особенный белый костюм, интерьер, — все это фокусировало в себе яркую кричащую противоречивость и вместе с тем какую-то своеобразную гармонию рубежной эпохи. В эту атмосферу органично входил фарфор, повторявший во множестве живописных акцентов посуды весь этот особенный и удивительный мир.
Свою «первозданность» сохраняли трактиры низших разрядов. Здесь использовался традиционный трактирный товар, сложившийся как тип посуды для общественного пользования еще в первой половине XIX века. Чайники «круглые», «трактирные», «репкой», «каской», чашки «круглые», «толсторучка», блюдца «тазиком», «дулькой», «стопкой», блюда и простоквашницы, трактирные тарелки в основе своей шли от функциональных, конструктивно-оправданных форм народной посуды.
Немногочисленный и устойчивый ассортимент трактирного фарфора определялся традиционным чаепитием, а также всей сервировкой чайного стола. Наиболее яркими его образцами стали в это время чашки и чайники заводов Гарднера и Попова. Со временем широко распространяется гжельская трактирная посуда, складывается ее местный тип. Так, «в Москве продаются большие партии круглых чашек, предпочтительно перед другими употребляемыми в трактирах», а в Петербурге пользовались спросом продолговатые чашки. Возможно, на сложившийся облик последних оказали влияние изделия завода Батенина, сочетавшие в себе ампирные черты с округлостью форм и размерами народной посуды. Не случайно, «батенинская» форма широко бытовала вплоть до XX века.
Облик трактирного фарфора складывался под влиянием художественных и производственно-практических задач, и это порождало определенные приемы декорирования, например, поверхность сплошь покрывалась красочным слоем, а в круглые и овальные резервы заключались цветочные композиции. Так создавался «мушель» — самый живописный декор дешевого фарфора. В «мушеле» помещались «глазастые» цветы шиповника (шиповника, а не розы!), озорно и каждый посвоему выглядывавшие из круглых медальонов. В формах чайников «репкой», «каской», на которых особенно часто применяли «мушель», была степенность и чинность,








но из живописных резервов лучилась и разливалась неудержимая радость бытия. В густом крытье синей и пурпурной краски, в их особом, «открытом» колере в сочетании с лихой живописью таилась какая-то откровенность необузданной азиатской силы, проявления которой не без основания искали современники в русском характере (не случайно, эти вещи были одними из первых в восточном ассортименте русского фарфора).

Большая цветность сохранялась и в другом декоре, строящемся на сочетании белой непокрытой поверхности фарфора и звонких красочных пятен.

Броская как вывеска гроздь винограда на крутых боках шарообразных чайников была одновременно и бутафорией и сказочно-волшебным сюжетом русского лубка о заморских странах и яствах. Декоративный эффект чайника строился на гармонии чистых выверенных пропорций объема и живописно-силуэтной читаемости рисунка; гроздь винограда удачно располагалась по выпуклости чайника. Самый ходовой фарфор — трактирный товар представлял в конце XIX века образец массовой посуды. Он шел от простых, легко тиражируемых форм, а также легко воспроизводимых крупных выразительных рисунков и повышенной цветности в декоре, определявшейся в это время как одно из проявлений декоративизма. Отработанные приемы ручной росписи в дешевом фарфоре естественно и почти незаметно сделали переход к механическим способам декорирования. Многочисленные ухищрения промышленного производства — деколь, аэрограф, трафарет — позволили достичь в трактирном фарфоре небывалых до этого живописных эффектов. Механический рисунок разрабатывал декор, строящийся исключительно на декоративности цвета: «люстр», «зубцы желтым люстром», «кобальт» и др. Наряду с этим место вручную написанных «агашек» и «прозолотей» занимают деколи с натурально воспроизведенными розами с изображением всех шипов.

Тенденция к более широкому использованию механических декорировок находилась в прямой связи с социальным расслоением трактирных заведений. Чем выше был разряд заведения, тем меньше самобытности, тем больше влияний моды и вкусов. Эта посуда уже ничего общего не имела с традиционным трактирным товаром, а была типичной городской продукцией. Увеличившись количественно к концу XIX века, трактирный фарфор стал продуктом массового промышленного производства. Но одновременно, еще прочно связанный с широкой демократической средой потребителей, он сохранил в новых условиях большую устойчивость ассортимента, форм и декора народной посуды, дал образцы ее органичного промышленного решения.

*Ралия Мусина*

# Декоративное Искусство СССР

журнал современной практики,
теории и истории
монументального и декоративного
искусства,
художественной промышленности
и народного творчества,
художественного проектирования
и дизайна

Ежемесячный журнал
Союза художников СССР. 8(261).1979
Основан в 1957 году



*На обложке:*

Фрагмент экспозиции второй выставки молодых дизайнеров и архитекторов «Дизайн для города»



Адрес редакции
журнала: 103009
Москва, К-9, ул. Горького, 9
тел. 229-19-10, 229-68-45



*А05144. 6.VII. 1979*
*Сдано в набор 8.VI.1979*
*Бумага мелованная*
*Формат 70×90¹/₈*
*Бумажных листов 3*
*Учетно-издательских листов 10,869*
*Условных печатных листов 7,02*
*Печатных листов 6*
*Зак. 5032. Тираж 34 000*
*Цена 1 р. 20 к.*
*Индекс 70240*
*Московская типография № 5*
*«Союзполиграфпрома» при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, Мало-Московская, 21*

**В номере:**

# Только факты

**Москва**
Жюри международного конкурса «Плакат Олимпиады-80», в состав которого входили известные советские художники, общественные деятели, работники издательств, зарубежные графики и мастера живописи X. Бидструп (Дания), Р. Гуттузо (Италия), С. Фукуда (Япония) и другие, в конце мая назвало победителей этого своеобразного состязания художников, в котором приняли участие представители всех континентов. На конкурс поступило около 5 тысяч произведений из 45 стран. Для авторов лучших работ было учреждено 39 премий, в том числе три первых. Первые премии присуждены московским художникам Н. Мануйлову и Н. Попову, ленинградцу А. Кармацкому и трем японским мастерам фотоплаката: Кавадзу Хидео, Мацумото Сигео и Исиносава Харумото. Издательство «Плакат» наметило издать все произведения, отмеченные премиями, массовым тиражом к открытию игр XXII Олимпиады.

*

В Государственном музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина была открыта выставка серии офортов «Бедствия войны» великого испанского художника-гуманиста Франсиско Гойи. В экспозиции 80 офортов, созданных художником под впечатлением борьбы испанского народа против французского нашествия 1808—1813 годов.

*

Весною нынешнего года в Академии художеств СССР состоялась научная конференция, посвященная 250-летию со дня рождения выдающегося немецкого теоретика искусства, драматурга, литературного критика, просветителя Готхольда Эфраима Лессинга. Конференция была организована Академией художеств СССР, Научно-исследовательским институтом теории и истории изобразительных искусств совместно с Академией искусств ГДР. Доклады и сообщения, прочитанные на конференции, были посвящены роли эстетического и теоретического наследия Лессинга в развитии мировой художественной культуры и его современному значению.

*

В московском музее-заповеднике «Коломенское» открылась выставка башенных часов XVI—XIX веков. Экспонаты редкой коллекции образцов технического творчества русского народа помогают проследить развитие часового дела на Руси.

*

В рамках Дней культуры области Венето (историческая область Северной Италии, главным городом которой является Венеция) в Государственном музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина была открыта обширная и разнообразная выставка «Искусство Венеции XV—XX веков». Она включала живописные полотна мастеров раннего Возрождения — Беллини и Карпаччо и работы художников последних лет, древние коптские ткани и кружева эпохи Возрождения, бронзу XV века и современное стекло, офорты Тьеполо и современную графику. Фоном экспозиции стала знаменитая картина Карпаччо «Лев Святого Марка», запечатлевшая символ Венеции.
В филиале архитектурного музея им. А. В. Щусева (Донская площадь, 1) экспонировалась выставка, также прибывшая из Венеции,—«Рисунки архитектора Д. Кваренги».

*

Правление Московского отделения Художественного фонда РСФСР подвело итоги традиционного конкурса на лучшие произведения, созданные столичными художниками в 1978 году. Среди мастеров декоративно-прикладного искусства первой премии удостоена молодая художница Ирина Карасик за занавес, выполненный ею для сцены Дворца культуры машиностроителей Южмаша.

**Ленинград**
Выставка произведений древнекаменного века демонстрировалась в Растреллиевской галерее Зимнего дворца. Более 200 изделий из бивней мамонта, камня, костей животных, выполненных безвестными художниками палеолита, были представлены в экспозиции. Это женские статуэтки и фигурки зверей, покрытые сложным геометрическим узором, украшения, возраст которых исчисляется тысячелетиями.

*

Летом прошлого года был объявлен открытый конкурс на разработку кооперированного общественного центра для сельских населенных пунктов численностью 1000—1200 человек. Лучшим был признан проект «Скат», разработанный ленинградскими архитекторами Юрием Александровичем Ивановым и Никитой Явейном. Все стороны этого проекта, включая экономическую, были оценены экспертизой по самому высшему баллу. Итак, конкурс окончен. Предварительная прописка «Ската» — Печорский район Псковской области, совхоз «Лавровский», деревня Лавры.

*

В залах Музея этнографии народов СССР была открыта единая выставка польского и советского плаката. На материале этой выставки было проведено совместное заседание секретариата правления Союза художников СССР и главного правления Союза польских художников. В ходе совещания были обсуждены актуальные цели политического плаката в пропаганде идей социалистического общества.

*

В выставочном зале ЛОСХа (ул. Герцена, 38) была открыта экспозиция работ С. М. Бунцис. Около 200 произведений, собранных воедино, давали представление о полувековом творческом пути художницы. В экспозиции — гобелены, панно, декоративные, мебельные, плательные ткани, гуаши, акварели, созданные в разные годы. Ее «перу» принадлежит более 300 жаккардовых, печатных и других тканей. Будучи педагогом Ленинградского высшего художественно - промышленного училища им. В. М. Мухиной, С. М. Бунцис воспитала большую плеяду мастеров декоративно-прикладного искусства.

*

В зоне хозяйственного освоения БАМа планируется построить несколько больших городов с населением до 200 тысяч человек и свыше 50 поселков городского типа. В Ленинграде состоялся Всесоюзный семинар архитекторов, разрабатывающих проекты для трассы БАМа и зоны ее влияния. Прибыли представители почти 20 городов, в том числе Москвы, Минска, Ташкента, Алма-Аты, Тбилиси, Еревана, Риги, Вильнюса. Задачи семинара — обстоятельно познакомить его участников с результатами творческих поисков, осуществляемых в проектных и научно-исследовательских институтах. Были проанализированы принципиальные направления, в которых ведутся эти поиски, рассмотрены конкретные проектные решения.

*

В Государственном Эрмитаже экспонировалась выставка «Якоб Йорданс. Живопись, рисунок. К 300-летию со дня смерти художника». На ней впервые в таком объеме было представлено творческое наследие фламандского мастера: экспозицию составили более 40 работ из собрания Эрмитажа. Раздел живописи был дополнен произведением художника, созданным в 1640 году и привезенным из Пермской картинной галереи. Впервые широко было показано графическое наследие Якоба Йорданса.

*

Выставка «Расписной влоцлавский фаянс» была открыта в Музее этнографии народов СССР. Она знакомила с эволюцией польского фаянса. Было представлено более 500 экспонатов из Куявского музея. На выставке экспонировались вещи, украшенные синей росписью, которая стала визитной карточкой польского фаянса. Но были работы, выполненные в коричневых тонах с примесью зеленого, розового и, как утверждают варшавяне, именно эта роспись пользуется сегодня особым спросом у покупателей и коллекционеров. Экспозицию дополняли фотографии, рассказывающие о влоцлавском производстве, его истории, развитии.

**Алма-Ата**
Алмаатинская ковровая фабрика начала массовый выпуск красочных ковров «шугла», что в переводе на русский язык означает «луч солнца». Орнамент взят с ковра, украшавшего несколько веков назад один из залов мавзолея древнетюркского поэта и просветителя Ясеви в Туркестане. Первые два ковра были переданы в мавзолей Ясеви.

**Душанбе**
Таджикская национальная вышивка — одно из оригинальных направлений золотошвейного искусства Средней Азии. Современные мастера бережно хранят и развивают многовековые традиции древнего искусства. В Душанбе создано объединение народно-художественных промыслов «Гулдаст». Сюда поступают так же работы мастериц со всей республики: Гиссарской долины, Пенджикента и знаменитого центра художественной вышивки Кулябской области.

**Ереван**
Музей Мартироса Сарьяна пополнился бронзовым портретом выдающегося живописца. Автор — известный армянский скульптор Акопий Гюрджян. Портрет имеет интересную историю. Он создал в 1927 году в Париже в дни поездки М. Сарьяна во Францию на открытие персональной выставки. Тогда, познакомившись с живописцем, А. Гюрджян и выполнил его скульптурный портрет. Сейчас эта работа доставлена в Армению.

**Таллин**
Свыше полутора тысяч фотодокументов, более 615 тысяч предметов народного быта хранится в фондах Эстонского этнографического музея. Здесь состоялись юбилейные торжества, посвященные 70-летию одного из старейших этнографических музеев страны.

**Тбилиси**
Здесь была открыта выставка работ видного польского мастера художественной фотографии Зенона Гарасима. Было представлено около 50 снимков, отображающих жизнь и деятельность тружеников Польской Народной Республики.

**Ташкент**
В столице Узбекистана торжественно открыт памятник В. И. Ленину. Авторы — скульптор Р. Тер-Оганесян и архитектор Л. Адамов.

**Будапешт**
В венгерской столице открылась выставка советской игрушки, посвященная Международному году ребенка. Большой интерес посетителей вызвали искусно выполненные куклы в национальных костюмах. Популярность советской игрушки среди венгерской детворы очень велика. За годы текущей пятилетки Советский Союз поставил в ВНР игрушек вдвое больше, чем в прошлой пятилетке.

**Лондон**
Свыше 8 тысяч экспонатов представлено на открывшейся здесь национальной выставке СССР. Выставка рассказывает о том, как работают, учатся и отдыхают советские люди. Специальные разделы посвящены культуре и искусству народов СССР, книгопечатному делу. На выставке представлены первые печатные книги на Руси, уникальные фотокопии книг из личной библиотеки В. И. Ленина, произведения английских авторов, изданные в СССР. Девиз выставки — «Мир и прогресс через сотрудничество». Сотрудничество, в том числе между советским и британским народами.